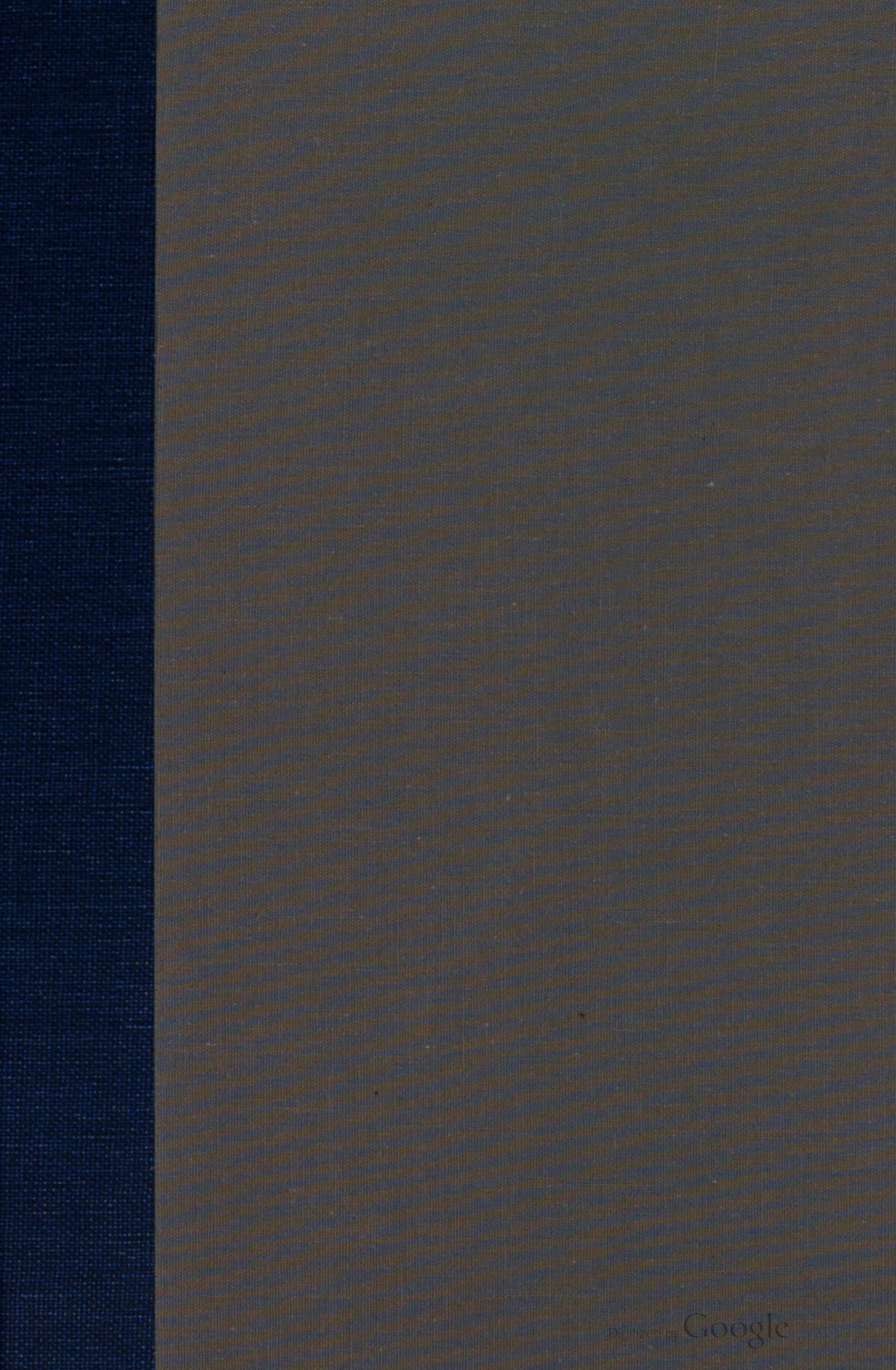
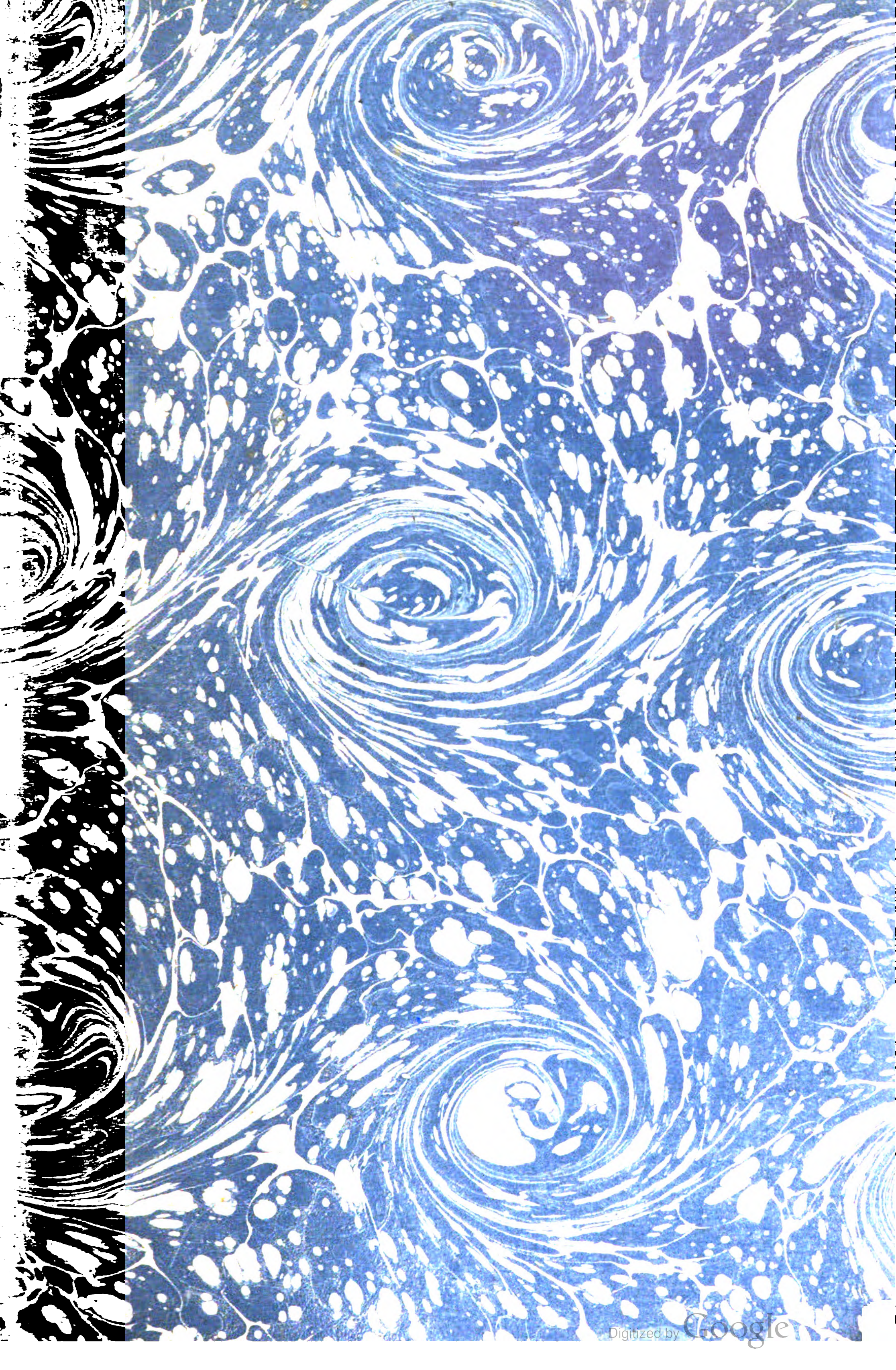

Digitized by Google



Ästhetik

Psychologie des Schönen und der Kunst

von

Theodor Lipps

Erster Teil

Grundlegung der Ästhetik

Hamburg und Leipzig
Verlag von Leopold Voss
1903

Grundlegung

der

Ästhetik

von

Theodor Lipps



Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1903

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig

VORWORT.

Die „Ästhetik“, deren ersten Band ich hiermit veröffentliche, soll zwei Bände umfassen. Der zweite Band soll die ästhetische Betrachtung, vor allem des Kunstwerkes, behandeln, und in die ästhetische Theorie der einzelnen Künste einführen. Das Letztere, soweit nicht schon in diesem grundlegenden Bande eine solche Einführung unvermeidlich war. Ich hoffe, den zweiten Band in Bälde dem ersten folgen lassen zu können.

München im Mai 1903.

Theodor Lipps.

INHALT.

EINLEITUNG.

Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen; implicite auch vom Häfslichen. „Schön“ heifst ein Objekt darum, weil es ein eigentümliches Gefühl in mir weckt oder zu wecken geeignet ist, nämlich dasjenige, das wir als „Schönheitsgefühl“ zu bezeichnen pflegen. In jedem Falle ist „Schönheit“ der Name für die Fähigkeit eines Objektes, in mir eine bestimmte Wirkung hervorzubringen.

Diese Wirkung nun ist, wie auch immer sie näher sich bestimmen mag, als Wirkung in mir, eine psychologische Tatsache. Die Ästhetik will die Natur dieser Wirkung feststellen, will dieselbe analysieren, beschreiben, abgrenzen. Und sie will sie verständlich machen. Zu letzterem Zwecke mufs sie die Faktoren angeben, die in mir zu solcher Wirkung sich vereinigen; sie mufs insbesondere die Bedingungen aufzeigen, die bei einem Objekte erfüllt sein müssen, wenn es diese Wirkung hervorzubringen fähig sein soll; und sie mufs die Gesetzmäfsigkeit auffinden, nach welcher diese Bedingungen wirken. Diese Aufgabe ist eine psychologische. Die Ästhetik ist also eine psychologische Disziplin.

Zugleich ist doch der Blick des Ästhetikers notwendig überall gerichtet auf die in Natur und Kunst gegebenen schönen Objekte. Nicht irgend etwas, sondern diese Objekte sucht er ästhetisch verständlich zu machen. Auf sie wendet er psychologische Einsichten an. Insofern kann die Ästhetik bezeichnet werden als eine Disziplin der angewandten Psychologie.

Soweit die Ästhetik beschreibt, und verständlich macht oder „erklärt", ist sie eine — beschreibende und erklärende Wissenschaft. Zu solchen Wissenschaften nun hat man in scharfen Gegensatz gestellt die normativen oder Normwissenschaften. Dieser Gegensatz scheint völlig klar. Es ist etwas anderes, ob ich frage, was eine Sache sei, und warum sie so sei, wie sie ist, oder ob ich die Frage stelle, ob oder wie etwas sein solle. Es ist etwas anderes: die Angabe einer Tatsache und einer Tatsachengesetzmäſsigkeit, und die Vorschrift, die Forderung, kurz die Norm.

Und doch ist dieser Gegensatz auch wiederum gar kein Gegensatz. Gesetzt, ich kenne die Bedingungen für die Erzeugung eines Schönheitsgefühles; ich weiſs, daſs und warum diese Faktoren zur Erzeugung desselben geeignet, jene dazu ungeeignet sind; ich kenne die Gesetzmäſsigkeit, nach welcher gewisse Bedingungen in ihrem Wirken und Zusammenwirken das Schönheitsgefühl hervorrufen, andere störend eingreifen. Dann kann ich ohne weiteres auch sagen, welche Bedingungen erfüllt sein müssen, und was zu vermeiden ist, wenn das fragliche Schönheitsgefühl ins Dasein gerufen werden soll. D. h. die Einsicht in den tatsächlichen Sachverhalt ist zugleich eine Vorschrift.

Dies gilt nicht nur hier, sondern auf allen möglichen Gebieten. Nämlich überall da, wo eine Theorie und eine Technik sich gegenüberstehen. Physikalische Einsichten sind zugleich Vorschriften für die physikalische Technik, physiologische Einsichten zugleich Vorschriften für die physiologische Technik, d. h. die ärztliche Praxis. So sind auch ästhetische Einsichten notwendig zugleich Vorschriften für die ästhetische Technik, d. h. für die Kunst.

Hiergegen höre ich nun einige Künstler und Kunstfreunde laute Einsprache erheben. Der Künstler sei frei; niemand habe ein Recht, ihm Vorschriften zu machen; die künstlerische Individualität dürfe und solle schrankenlos sich ausleben.

Dies alles sind höchst einleuchtende Wahrheiten. Es gibt nichts Selbstverständlicheres als diese absolute Freiheit

des „Künstlers". Nur eine Frage mufs gestellt werden. Wer ist ein „Künstler"? Wann und wieweit ist derjenige, der sich so nennt oder so genannt wird, ein Künstler? Wieweit hat er in einem gegebenen Falle als solcher sich betätigt? Man sieht: In der Beantwortung dieser Fragen liegt die ganze normative Ästhetik.

„Kunst" ist zweifellos eine eigenartige, von jeder sonstigen menschlichen Tätigkeit verschiedene Tätigkeit. Sie ist vor allem charakterisiert durch einen besonderen Zweck. Wir werden sagen dürfen, Kunst ist die geflissentliche Hervorbringung des Schönen. Wie dem aber sein mag, in jedem Falle liegt in dem Worte „Kunst" oder „Künstler" eine Verpflichtung. Wer den Anspruch erhebt, in einem gegebenen Falle als Künstler aufzutreten, mufs den Zweck haben, den das Wort „Kunst" bezeichnet. Und er mufs die Mittel anwenden, die zu diesem Zwecke führen. Er mufs mit einem Worte die Tätigkeit üben, die man „künstlerische Tätigkeit" nennt. Er mufs allen den Vorschriften genügen, die dieser Name in sich schliefst.

Nun ist es aber zweifellos die Aufgabe der Ästhetik, den Sinn der Worte „Kunst" oder „künstlerische Tätigkeit" allgemein festzustellen. Dabei konstruiert oder dekretiert sie nicht, sondern fragt einfach: Was wird tatsächlich so genannt? Welches sind die aus der Betrachtung der Kunst, so wie sie vorliegt, und allgemein als Kunst anerkannt wird, resultierenden Merkmale der „Kunst". Und es ist die weitere Aufgabe der Ästhetik, den Zusammenhang zwischen dem Zweck dieser „Kunst" und den notwendigen Bedingungen seiner Verwirklichung allgemein festzustellen. Die Ästhetik schliefst also alle jene Vorschriften, oder alle jene Verpflichtungen des „Künstlers" in sich.

Natürlich rede ich hier nicht von irgend einer, sondern von der Ästhetik, d. h. von der Ästhetik, soweit sie zu sicheren wissenschaftlichen Ergebnissen gekommen ist. Von diesen und nur von diesen sage ich: Sie sind zugleich ebenso viele Normen.

Umgekehrt dürfen dann natürlich die Normen, die die Ästhetik aufstellt, niemals etwas anderes sein und sein wollen,

als ein anderer Ausdruck für die von ihr erkannten Tatsachen und gesetzmäfsigen Zusammenhänge zwischen solchen. Normen, die hierüber hinausgehen, sind nicht Normen der Ästhetik, sondern des Ästhetikers. Und davon rede ich hier nicht.

Solche von der Ästhetik aufgestellte Normen sind aber nun für den ‚Künstler' nicht Normen, die an ihn herantreten, und denen er sich unterordnen müfste. Sondern sie sind die Weisen, wie er, sofern er nämlich Künstler ist, von sich aus verfährt. Sie sind die natürlichen Betätigungsweisen seiner Künstlernatur. Und je mehr diese natürlichen Betätigungsweisen oder diese Normen in seiner Natur liegen, desto weniger braucht er davon zu wissen. Ja vielleicht schadet es ihm, wenn er sich darüber allzuviel Gedanken macht.

Wo aber dem künstlerischen Tun die volle innere Notwendigkeit fehlt, wo also Irrtum möglich ist — und kein Künstler ist schliefslich des Irrtums vollkommen unfähig —, da kann Nachdenken über die Bedingungen der Kunst, mit anderen Worten Ästhetik, nützlich sein und Umwege und Abwege vermeiden lehren. In der Tat gibt es keinen Künstler, der nicht über die Bedingungen seiner Kunst mit sich zu Rate ginge. D. h. alle Künstler, auch diejenigen, die die Ästhetik schmähen, treiben sie.

Zur Frage nach der Beziehung der Ästhetik zum Künstlertum tritt die Frage nach der Beziehung derselben zur Kunstgeschichte oder zur historischen Kunstwissenschaft. Sofern diese Wissenschaft ist, will auch sie verstehen. Sie will die historisch gegebenen Kunstwerke verstehen.

Dies nun heifst zweierlei. Einmal: Ich verstehe ein Kunstwerk, wenn ich weifs, wieso es ein Kunstwerk ist, oder was es dazu macht. Diese Frage ist eben die Frage der Ästhetik.

Zum zweiten kann mit dem „Verständnis des Kunstwerkes" gemeint sein das spezifisch historische Verständnis: Wie ist das Kunstwerk historisch geworden? Und wie geschah es, dafs es eben das Kunstwerk wurde, das es ist?

Auf diese Frage sind viele Antworten möglich. Man weist etwa hin auf den Besteller, auf Vorbilder und Anregungen, auf

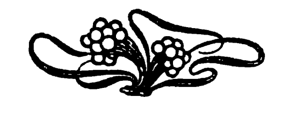
die Schule, auf die Umstände, unter welchen der Künstler sich entwickelt hat.

Aus allem dem aber ist das Kunstwerk nicht eigentlich geworden. Sondern es ist hervorgegangen aus der Seele des Künstlers, seinen künstlerischen Kräften, seinem künstlerischen Gefühl. Dies ist ein Gefühl gleichartig demjenigen, das im Beschauer des Kunstwerkes sich findet, und verdankt gleichartigen Gründen sein Dasein. Die schaffenden Kräfte im Künstler, so hat man mit Recht gesagt, sind die gleichen wie die geniefsenden Kräfte im geniefsenden Subjekt. Das Geniefsen ist eine Art des Nachschaffens.

Wie es aber damit sein mag, in jedem Falle heifst „das Dasein dieses Kunstwerkes verstehen“ vor allem: den Prozefs verstehen, vermöge dessen es im Künstler geworden ist, die inneren Bedingungen kennen, denen es sein Dasein verdankt, und die Gesetzmäfsigkeit, nach welcher dieselben wirken. Dies aber ist wiederum Aufgabe der Ästhetik.

Dazu kommt, dafs auch die Weise, wie ein Zeitcharakter in einem Kunstwerk sich ausspricht, andererseits die Wirkung desselben auf seine Zeit, mit zur Historie des Kunstwerkes gehört. Auch das Verständnis solcher Tatsachen aber liegt der Ästhetik ob. Sie können wirklich „verstanden“ werden nur von einer Ästhetik, die eine ernste und umfassende und auf sichere psychologische Grundlagen gestellte Wissenschaft ist.

So ist die historische Kunstwissenschaft zugleich Ästhetik, oder — sie verfehlt einen wesentlichen oder den wesentlichsten Teil ihrer wissenschaftlichen Aufgabe.



ERSTER ABSCHNITT.

Die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien.

Erstes Kapitel: Allgemeines über Lustgefühle.

Vorbemerkung.

Die Ästhetik, so sagte ich schon, ist die Lehre vom Schönen; implicite auch von seinem Gegenteil, dem Häfslichen.

Hier nun droht schon der Streit. Die Ästhetik, sagt man, sei die Lehre vom ästhetisch Wertvollen. Und es sei zweifelhaft, ob ein Gegenstand nicht ästhetisch wertvoll sein könne, ohne schön zu sein. Diesem Streit entziehe ich mich, indem ich erkläre: Im Zusammenhang der Ästhetik heifst „schön" eben „ästhetisch wertvoll". Für mich wenigstens verhält es sich so. Es ist also dasselbe, ob ich sage, die Ästhetik sei die Lehre vom Schönen, oder, sie sei die Lehre vom ästhetisch Wertvollen.

Vom „ästhetisch Wertvollen" nun wissen wir von vorn herein Eines: Es ist, wie alles Wertvolle, lustvoll. Dies liegt im Sinn des Wortes „Wertvoll". Etwas ist wertvoll, dies heifst: Es ist geeignet, in bestimmter Art zu erfreuen, Befriedigung zu erzeugen, kurz Lust zu erwecken. Das Wort „Wertvoll" wäre ein leeres Wort ohne diese Beziehung auf die Freude, die Befriedigung, die Lust eines fühlenden Wesens.

Damit ist doch nicht gesagt, dafs „Wertvoll" und „Lustvoll" begrifflich sich decken. Es könnte sein, dafs alles Wertvolle notwendig lustvoll wäre, und doch „Wertvoll" durchaus nicht dasselbe bedeutete wie „Lustvoll"; dafs insbesondere die Gröfse

oder Höhe des Wertes eines Objektes nicht zusammenfiele mit der Höhe oder Intensität des Lustgefühles, welches das Objekt zu wecken geeignet ist.

So nun ist es in der Tat. Man denke an den belustigenden Witz oder die erheiternde komische Situation. Mag hier die Lust noch so intensiv sein, wir sagen darum doch nicht, dafs dem Witz oder der Situation ein entsprechender Wert zukomme.

Dies hat einen doppelten Grund. Einmal: — Im Witz erfreut uns gar nicht ein Objekt, sondern ein Spiel, nämlich ein Spiel des Verstandes; oder genauer gesagt, ein Spiel, das mit dem Verstande getrieben, ein Streich, der ihm gespielt wird. Ähnlich steht es mit der komischen Situation. Hier spielt der Zufall mit unserem Auffassungsvermögen, unserer Erwartung, unserer natürlichen Weise Dinge zu betrachten. — Davon wird später genauer die Rede sein.

Und dazu kommt das andere, auf das ich hier eigentlich abziele. „Lustvoll“ und „Wertvoll“ ist auch der Art nach nicht dasselbe. Manche versichern, ein Lustgefühl sei von einem Lustgefühl, ebenso ein Unlustgefühl von einem Unlustgefühl, immer nur hinsichtlich des Intensitätsgrades verschieden. Ein Vorurteil fordert diese Behauptung. Aber auch hier, wie öfter, fügen sich die Tatsachen den Vorurteilen nicht.

Die Unterschiede zwischen verschiedenen Lust-, und ebenso zwischen verschiedenen Unlustgefühlen, sind so wenig durchweg blofse Intensitätsunterschiede, als etwa die Unterschiede zwischen verschiedenen Klängen. Klänge können stärker oder schwächer sein als andere; Klänge können aber auch hinsichtlich ihres Charakters voneinander sich unterscheiden.

Das Gleiche nun gilt von den Lust- und Unlustgefühlen. So wenig etwa der Unterschied zwischen dem Flöten- und dem Trompetenklang ein blofser Intensitätsunterschied ist, so wenig hat es Sinn den Unterschied zwischen der Lust an der komischen Situation einerseits, und der Lust an der edlen Handlung, die ein Mensch mit Aufopferung seines Lebens vollbringt, andererseits, als einen blofsen Unterschied der Intensität zu bezeichnen. Von der komischen Situation sagte ich, sie belustige oder erheitere. Und sie kann aufs höchste belustigen

oder erheitern. Dagegen belustigt oder erheitert jene edle Handlung niemals, weder in hohem noch in geringem Grade. Sondern sie übt eine qualitativ anders geartete Lustwirkung.

Offenbar nun ist auch das Lustgefühl, um dessen willen wir einem Gegenstand einen bestimmten „Wert“ zuschreiben, nicht nur ein Lustgefühl von bestimmter Intensität, sondern auch ein solches von einer bestimmten qualitativen Eigenart. Jedenfalls verhält es sich so mit dem Lustgefühl, in welchem das Bewufstsein des ästhetischen Wertes besteht.

Endlich können wir vorgreifend auch gleich dies bemerken: Ästhetischer Wert ist der Wert, der uns aufgeht in der ästhetischen Betrachtung. — Was aber „ästhetische Betrachtung“ sei, davon reden wir erst in einem späteren Kapitel.

Das allgemeine Gesetz des Lustgefühls.

Kehren wir zurück zu der zweifellosen Tatsache, dafs das Wertgefühl überhaupt, also auch das ästhetische Wertgefühl, ein Lustgefühl ist. Diese Tatsache legt uns die Pflicht auf, zunächst die Frage nach den Bedingungen und Gesetzen des Lustgefühls zu stellen. Nicht auf Vollständigkeit der psychologischen Fundamentierung, sondern auf möglichst einfache Heraushebung der entscheidenden und insbesondere der ästhetisch entscheidenden Gesichtspunkte ist dabei meine Absicht gerichtet.

Ein Umweg ist hier vielleicht der kürzeste Weg. Eine Saite, eine Klaviersaite etwa, sei gespannt. Dieser Saite können alle möglichen, schnelleren und langsameren, regelmäfsigen und unregelmäfsigen Bewegungen beigebracht werden. Ich brauche nur die Saite mit der Hand zu fassen und sie nach Belieben hin und herzuziehen.

Aber nicht alle diese Bewegungen sind der Saite natürlich. Ist dieselbe etwa vermöge ihrer Beschaffenheit und Spannung abgestimmt auf den Ton C_1, dem 33 Schwingungen in der Sekunde entsprechen, so ist es ihr zunächst natürlich, 33mal in der Sekunde regelmäfsig hin und herzuschwingen. Auch die anderen Bewegungen vollbringt die Saite; aber dieselben entsprechen nicht, oder entsprechen nicht in gleichem Mafse, ihrer Spannung, ihrer Konstitution, ihrer Struktur, kurz ihrer „Natur“.

Die menschliche Seele nun ist — keine Saite, aber sie ist einem System von Saiten vergleichbar. Oder, wenn wir diesen Vergleich unterlassen: Was auch im übrigen die menschliche Seele sein mag, ob sie insbesondere mit der Grofsgehirnrinde identisch ist, oder nicht, — in jedem Falle ist sie ein irgendwie beschaffenes Etwas. D. h.: Auch die Seele hat, wie die Saite, ihr eigentümliches Wesen, ihre eigentümliche Organisation, Konstitution, Struktur, kurz ihre eigentümliche „Natur“. Und sie trägt in dieser ihrer Natur mannigfache Dispositionen oder Disponiertheiten für ein Geschehen. Anders gesagt: Es gibt in der Seele mannigfache Weisen ihrer Betätigung, auf die sie von Natur angelegt, oder auf die sie natürlicherweise gerichtet oder „abgestimmt“ ist.

Und auch der Seele wird allerlei angesonnen oder zugemutet. Auch ihr können verschiedene „Bewegungen“ beigebracht, es können diese und jene „Erregungen“ in ihr zu stande gebracht, diese oder jene Betätigungen ihr abgenötigt werden. Sie soll etwa jetzt dieses, jetzt jenes empfinden, wahrnehmen, vorstellen.

Und da erhebt sich nun auch bei der Seele die Frage, ob sie auf die bestimmte Betätigungsweise, die sie in einem gegebenen Augenblick vollbringen soll, abgestimmt ist. Es bestehen auch bei ihr die Möglichkeiten, dafs eine Betätigungsweise mehr, die andere minder ihrem Wesen, ihrer Natur, oder einer Seite ihrer Natur, einer „Saite“ des gesamten „Saitensystems“, gemäfs sei oder entspreche.

Dies können wir auch noch anders wenden: Ich kann von der Betätigungsweise, die in höherem Grade der Natur der Seele entspricht, auch sagen, in ihr komme in höherem Mafse die Natur der Seele zur Geltung, zur Aussprache, zu ihrem Rechte, oder: die Seele betätige darin in höherem Grade „sich selbst“. Dann stehen also einander gegenüber solche Betätigungen der Seele, die in höherem, und solche, die in geringerem Mafse seelische „Selbstbetätigungen“ sind.

Und endlich, mit noch einem neuen Ausdruck: Die Betätigungen der Seele, die der „Natur der Seele“ entsprechen, finden in der Seele günstigere Bedingungen ihres Vollzuges.

Die Seele gibt sie leichter her, oder gibt sich zu ihnen leichter her. Dann bestehen also die beiden entgegengesetzten Möglichkeiten, dafs der Vollzug eines psychischen Vorganges in der Seele oder ihrer Natur günstigere, und andererseits, dafs er darin minder günstige Bedingungen findet.

Damit nun ist zugleich der Grund aller Lust und Unlust bezeichnet. Es gilt der allgemeine Satz: Ein Grund zur Lust ist gegeben in dem Mafse, als psychische Vorgänge — oder Komplexe von solchen — also Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gedanken, und Zusammenhänge von solchen, der Seele „natürlich“ sind. Lust begleitet die „psychischen Vorgänge“ in dem Mafse, als sie „Selbstbetätigungen“ der Seele sind. Erlebnisse oder psychische Vorgänge wecken ein Lustgefühl in dem Mafse als ihr Vollzug in der Seele oder ihrer Natur günstige Bedingungen findet. Lust ist der Ausdruck oder das unmittelbare Bewufstseinssymptom dieses Sachverhaltes, der Reflex oder Widerschein desselben im Bewufstsein. Ebenso ist Unlust das unmittelbare Bewufstseinssymptom dafür, dafs psychische Vorgänge zur Natur der Seele in Gegensatz treten, für sie einen Zwang oder eine Zumutung bedeuten, dafs ihr Vollzug ungünstige oder minder günstige Bedingungen in der Seele oder der Natur der Seele findet.

Das Lustgesetz als Gesetz der „Apperzeption“.

Hier ist aber noch der „Vollzug“ des psychischen Vorganges genauer zu bezeichnen. Eine Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, die in mir sich vollziehen soll, mufs zunächst durch den physiologischen oder psychischen Reiz „ausgelöst“ sein. Diese Auslösung des psychischen Vorganges nennen wir „Perzeption“. Aber diese Perzeption ist nicht der eigentliche „Vollzug“ der Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung. Der blofs perzipierte Vorgang ist noch nicht in vollem Sinn ein seelischer Vorgang. Er ist noch nicht volles Eigentum der Seele. Soll er dies werden, so mufs er erst „angeeignet“ werden. Er mufs aufgenommen werden in den Zusammenhang dessen, womit ich jetzt beschäftigt bin, worauf mein Fragen, Denken, Urteilen jetzt gerichtet ist, worauf mein Wollen und

Fühlen jetzt sich bezieht. Er mufs von mir „apperzipiert" werden. Hierin besteht erst der eigentliche „Vollzug" eines psychischen Vorganges. Es ist dasselbe, wenn ich sage: Er besteht im Erfassen, Auffassen, Beachten der Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, im Merken auf sie oder ihren Gegenstand [1]), im Richten der Aufmerksamkeit auf dieselbe. Dies Merken, Auffassen, Beachten, dies innere Ergreifen, und das damit gegebene spezifische Wirksamwerdenlassen eines Vorganges oder Erlebnisses im psychischen Lebenszusammenhang, nenne ich die „Apperzeption". Und diese erst ist mein „Vollzug" der Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung.

Danach müssen wir die obige Regel genauer so fassen: Lust entsteht in dem Mafse, als ein psychischer Vorgang günstige Bedingungen seiner Apperzeption in der Seele vorfindet, oder in dem Mafse als er mit den in der Seele gegebenen Bedingungen der Apperzeption einstimmig ist. Unlust entsteht in dem Mafse, als das Gegenteil der Fall ist.

Dabei ist noch besonders Gewicht zu legen auf das „in der Seele". Jeder Vorgang trägt auch in sich selbst, als dieser so oder so beschaffene Vorgang, Bedingungen seiner Apperzeption. Er fordert in höherem oder geringerem Grade apperzipiert, angeeignet, aufgefafst zu werden. Er erhebt seiner „Natur" nach gröfseren oder geringeren Anspruch auf die „Aufmerksamkeit".

Nun aber fragt es sich, wie es mit den aufserhalb des Vorganges liegenden oder unabhängig davon bestehenden Bedingungen für die Erfüllung dieses Anspruches oder dieser Forderung bestellt ist, ob die den Vorgang aufnehmende, aneignende, apperzipierende Seele, ihrer Natur nach, geneigt ist, diesem Anspruch oder dieser Forderung zu genügen, ob und wie weit sie von sich aus diesem Anspruch oder dieser Forderung „entgegen kommt".

Danach bestimmt sich, ob und wie weit ein Lustgefühl

[1]) Ich sage hier: die Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, „oder ihren Gegenstand". Der letzte Ausdruck ist der richtigere. Indessen auf die Unterscheidung des psychischen Vorganges und seines „Gegenstandes" kommt es hier, einstweilen wenigstens, nicht an.

den Vorgang begleitet. Die Lust ist der Ausdruck dieses Verhältnisses zwischen der Natur des perzipierten und nach Apperzeption verlangenden Vorganges einerseits, und der Natur der Seele, die diese Apperzeption gewährt, andererseits. Nicht minder ist die Unlust der Ausdruck eines solchen Verhältnisses. Sie entsteht, wenn und in dem Maſse als der in der Natur des Vorganges liegende Anspruch, aufgefaſst oder beachtet, in die „apperzeptive Region“ des psychischen Lebenszusammenhanges, den „inneren Blickpunkt“, aufgenommen zu werden, zu der Natur der Seele und den in ihr liegenden Bedingungen der Apperzeption in Widerstreit tritt.

Lustgefühl und „psychische Gröſse“.

Damit nun ist die Bedingung der Lust und der Unlust vollständig bezeichnet. Aber es fehlt noch eines: Noch nicht vollständig bezeichnet ist die Bedingung ihrer Höhe oder Intensität. Diese erfordert noch eine besondere Betrachtung.

Was ich hier meine, liegt nahe genug. Lust und Unlust, sage ich, hängen davon ab, wie weit die Seele ihrer Natur zufolge dem Anspruch eines Vorganges, apperzipiert zu werden, entgegenkommt, bezw. sich ihm widersetzt. Damit ist bereits eine *oberste* Bedingung für alle Lust und Unlust *vorausgesetzt*; nämlich die, daſs überhaupt ein psychischer Vorgang da ist, daſs eine Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung ausgelöst oder perzipiert ist und *nach Apperzeption verlangt*. Nur so kann zunächst das „*Entgegenkommen*“ tatsächlich stattfinden, oder die *Übereinstimmung* des Vorganges mit den in der Natur der Seele liegenden Bedingungen seiner Apperzeption *wirksam* werden.

Dies heiſst insbesondere: Der *Grad*, in welchem diese Übereinstimmung wirksam wird, ist nicht nur dadurch bestimmt, wie weit solche Bedingungen der Apperzeption in der Natur der Seele gegeben sind, also von sich aus wirksam werden *können*, sondern auch davon, wie weit sie *Gelegenheit* haben, wirksam zu werden. Sie haben aber dazu umsomehr Gelegenheit, je mehr der Vorgang dazu Gelegenheit *gibt*, d. h. je mehr derselbe die Apperzeption *beansprucht*.

Und demgemäfs ist nun auch die Höhe der Lust von diesen beiden Faktoren abhängig. Sie ist, so können wir sagen, zunächst allerdings bestimmt durch das Mafs des „Entgegenkommens", das die Natur der Seele dem zu apperzipierenden Vorgang gewährt. Aber sie mufs ebenso bestimmt gedacht werden durch das Mafs dessen, dem sie das Entgegenkommen gewährt, also durch die psychische Quantität oder Gröfse dessen, was durch das Entgegenkommen zur freien und leichten Apperzeption gebracht werden soll. Die „psychische Quantität" oder „Gröfse" eines Erlebnisses oder psychischen Vorganges aber ist gleichbedeutend mit dem Grade, in welchem er die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, auf die „Auffassungstätigkeit" oder die Apperzeption Anspruch erhebt.

Ebenso ist oberste Voraussetzung der Unlust, dafs ein psychischer Vorgang perzipiert ist und nach Apperzeption verlangt. Nur so kann, wie die Übereinstimmung, so auch der Gegensatz zwischen dem Vorgang und den in der Natur der Seele gegebenen Bedingungen für die Apperzeption desselben aktuell werden. Zugleich wird dieser Gegensatz in um so höherem Grade aktuell, oder wird um so schärfer, je mehr der Vorgang auf die Apperzeption, die Aufmerksamkeit, die Auffassungstätigkeit Anspruch erhebt, kurz je mehr er „psychische Gröfse" besitzt.

Danach ist also die Höhe der Lust, ebenso wie die der Unlust, abhängig von der Quantität oder Gröfse des Erlebnisses oder Vorganges, der von Lust oder Unlust begleitet erscheint. Lust und Unlust haben entgegengesetzte Gründe. Aber in der Quantität des psychischen Vorganges ist ein Faktor gegeben, der gleichzeitig die Höhe der Lust und die der Unlust bedingt.

Dafs es so ist, leuchtet jedermann ein. Soll ich von einem Gegenstand lustvoll oder unlustvoll „affiziert" oder in Anspruch genommen werden, soll er auf mich einen lustvollen oder unlustvollen „Eindruck" machen, in mir ein positives oder negatives „Interesse" erregen, in jedem Falle mufs er zunächst überhaupt mich affizieren, in Anspruch nehmen, auf mich einen Eindruck machen, mein Interesse erregen. Und in jedem Falle wächst das Gefühl der Lust bezw. Unlust mit dem Grade,

in dem ich überhaupt affiziert oder in Anspruch genommen bin, einen Eindruck erfahre, oder in dem mein Interesse erregt wird. Was mich wenig in Anspruch nimmt oder berührt, ist auch in geringem Grade lustvoll oder unlustvoll.

Gegensatz der beiden Bedingungen der Lust.

Man sieht nun leicht: Die hiermit bezeichneten Faktoren der Lust, der Anspruch eines Vorganges, apperzipiert zu werden, und die in der Natur der Seele liegende Bereitschaft, den Anspruch zu befriedigen, können zusammen, aber sie können auch einander entgegenwirken. Und daraus ergeben sich verschiedene Möglichkeiten der Erzeugung eines Lustgefühls von bestimmter Höhe. Zugleich ergeben sich daraus verschiedene Möglichkeiten des Umschlages des Lustgefühls in ein Unlustgefühl.

Gesetzt es bestehe in der Natur der Seele, oder es bestehe in der Seele, ihrer Natur gemäſs, zunächst ein bestimmtes mittleres Maſs von Bereitschaft, dem Apperzeptionsanspruch eines bestimmten Vorganges oder Erlebnisses entgegen zu kommen oder zu genügen. Andererseits besitze der Vorgang eine bestimmte mittlere psychische Gröſse oder „Eindrucksfähigkeit", d. h. sein Anspruch apperzipiert zu werden habe eine bestimmte mittlere „Energie" oder Höhe. Nun steigern wir in Gedanken erst diesen, dann jenen Faktor; wir nehmen also das eine Mal an, es wachse die Gröſse des psychischen Vorganges, es vermehre sich also die Energie, mit welcher derselbe die Auffassungstätigkeit oder die Aufmerksamkeit beansprucht, sukzessive. Ein andermal dagegen wachse die „Bereitschaft" zur Apperzeption des Vorganges.

In jedem dieser beiden Fälle nun ist zunächst e i n e Bedingung gegeben für eine wachsende Höhe des Lustgefühles. Im einen Falle, sofern — wie wir soeben sahen — die Höhe der Lust auch von der Quantität oder psychischen Gröſse des zu apperzipierenden Vorganges abhängig ist; im zweiten Falle, sofern dem Anspruch eines Vorganges apperzipiert zu werden, offenbar um so leichter und vollkommener genügt wird, oder negativ gesagt, sofern der Vorgang mit seinem

Anspruch um so weniger zur Natur der Seele in Gegensatz treten kann, je gröfser die in der Natur der Seele liegende Bereitschaft des Apperzipierens im Vergleich mit diesem Anspruch ist.

Andererseits gilt aber zugleich dies: In jenem ersteren Falle ist Gefahr, dafs der wachsende Anspruch des Vorganges einen Gegensatz zwischen ihm und der natürlichen Apperzeptionsbereitschaft der Seele begründe. Überwiegt aber dieser Gegensatz, dann mufs die Lust in Unlust umschlagen.

Dagegen ist im zweiten Falle Gefahr, dafs die Geringfügigkeit des Anspruches, den der Vorgang stellt, die Lust herabmindere oder leer erscheinen lasse.

Wir können gleich hinzufügen: Offenbar mufs eine Mitte zwischen den Extremen, d. h. ein Verhältnis des Gleichgewichtes zwischen Anspruch und Bereitschaft, der reinen Lust am günstigsten sein.

Das allgemeine Lustgesetz und die Elementargefühle.

Darauf nun kommen wir zurück. Zunächst mufs uns daran gelegen sein, zuzusehen, wie das einstweilen nur behauptete allgemeine Gesetz der Lust sich bestätigt. Dabei unterscheiden wir aber zwei Arten von Gegenständen des Lustgefühles. Wir bezeichnen das Lustgefühl, je nachdem es auf Gegenstände der einen oder der anderen Art bezogen ist, mit den Namen „Elementargefühl" oder „Formgefühl".

„Elementargefühl" nennen wir das Gefühl, insbesondere der Lust, das haftet an einem elementaren, d. h. für das Bewufstsein einfachen Erlebnis, z. B. an der einfachen Farbe, dem einfachen Ton. Das Gefühl, so setze ich dabei voraus, haftet an dergleichen einfachen Erlebnissen als solchen, abgesehen von ihren Beziehungen und Verhältnissen zu anderen gleichzeitigen oder vorangehenden Erlebnissen. Dagegen soll „Formgefühl" jedes Gefühl, insbesondere der Lust, genannt werden, das seinen Grund hat in den Beziehungen oder Verhältnissen der Teile oder Elemente eines Mannigfaltigen zueinander, z. B. in Beziehungen des Nebeneinander oder Nacheinander von Elementen, oder in irgend welchen qualitativen Beziehungen oder Verhält-

nissen. Solche Beziehungen oder Verhältnisse machen die „Form“ des Mannigfaltigen, im weitesten Sinne dieses Wortes, aus. Darum nenne ich die an ihnen haftenden Gefühle „Formgefühle“. Es hinderte aber nichts, diese Formgefühle auch einfach als Mannigfaltigkeitsgefühle zu bezeichnen.

Dieser Gegensatz zwischen Elementargefühlen und Formgefühlen hat nun für uns Bedeutung vor allem aus einem Grunde: Bei den Formgefühlen sind wir, wie sogleich sich ausweisen wird, in der Lage, das Moment oder den „Zug“ in der „Natur der Seele“, der der Apperzeption des Lustvollen „entgegenkommt“ und damit das Lustgefühl begründet, mit voller Sicherheit genauer zu bezeichnen. Der fragliche „Zug“ in der Natur der Seele stellt sich nämlich hier dar als eine jedermann bekannte, in der „Natur“ der Seele liegende allgemeine Gesetzmäfsigkeit ihres Verhaltens.

Dagegen läfst sich bei den Elementargefühlen dieser Zug in der Natur der Seele nicht so unmittelbar aufzeigen. Es besteht freilich Grund genug zur Annahme, dafs der Grund der Lust bei ihnen in derselben allgemeinen Gesetzmäfsigkeit des Verhaltens der Seele bestehe, wie bei den Formgefühlen. Darauf werden wir später ausdrücklich hinzuweisen haben. Zunächst aber müssen wir uns bei den Elementargefühlen mit der allgemeinen Wendung, dafs die „Natur der Seele“, oder dafs die Seele „ihrer Natur gemäfs“ der Apperzeption des Lustvollen entgegenkomme, begnügen.

Dafs es nun bei den Elementargefühlen tatsächlich so sich verhält, unterliegt keinem Zweifel. Ja es scheint dies schon dem gewöhnlichen Denken als die selbstverständlichste Sache von der Welt. Wir wissen, dafs wir den angenehmen Empfindungen besonders leicht innerlich uns zuwenden, sie erfassen und festhalten. Wir verspüren unmittelbar den „Zug“ zu ihnen oder die Tendenz des „Entgegenkommens“.

Diese Tatsache darf aber nicht falsch interpretiert werden. Dies tut man, wenn man sagt, das Lustgefühl bedinge die innere Zuwendung; die Lust, dies Gefühlserlebnis, sei die Ursache dafür, dafs ich der Empfindung meine Aufmerksamkeit zuwende. In solchen Wendungen läge, wenn sie in vollem Ernste gemeint

wären, eine offenbare Verkehrung des Sachverhaltes. Nicht so verhält es sich, wie jedermann weifs, bei der Lust an einer Empfindung, etwa der roten Farbe, dafs erst ein Lustgefühl von mir erlebt würde und zunächst in der Luft schwebte, und dann durch dasselbe meine Aufmerksamkeit zu der Empfindung hingelenkt würde. Es zieht nicht ein zunächst gegenstandsloses Lustgefühl seinen Gegenstand sozusagen hinter sich her, oder zieht mich zu dem Gegenstande hin. Sondern vielmehr umgekehrt: — Indem ich dem Gegenstande der Empfindung mich innerlich zuwende, entsteht erst das Lustgefühl.

Dies ist denn auch im Grunde jedermanns Meinung. Niemand will etwa behaupten, wenn ich Lust an einer Farbe habe, und „darum" der Farbe mich zuwende, so sei zunächst das Lustgefühl fertig gegeben; und dann wende ich mich, durch dies fertige Lustgefühl veranlafst, innerlich der Farbe zu, auf welche dies Lustgefühl sich bezieht, oder dem es gilt. Verhielte es sich so, dann wäre offenbar die Lust zunächst für mich nicht Lust an der Farbe, sondern Lust schlechtweg, und erschiene nachträglich erst auf die Farbe bezogen. Aber davon wissen wir nichts. Sondern die Lust an der Farbe ist von vornherein Lust an der Farbe. D. h. sie ist von vornherein auf diesen ihren Gegenstand bezogen. Ein Gefühl kann aber nicht auf einen Gegenstand bezogen sein, wenn nicht der Gegenstand apperzipiert ist. Dafs ich Lust fühle „an" einem Gegenstand, heifse er nun Farbe oder sonstwie, dies sagt eben gar nichts anderes, als dafs ich Lust fühle, indem ich auf den Gegenstand bezogen, darauf innerlich gerichtet, mit ihm befafst bin, kurz, indem ich den Gegenstand apperzipiere. Es ist also für das Gefühl der Lust an einem Gegenstande dies, dafs ich dem Gegenstande innerlich zugewendet bin, selbstverständliche Voraussetzung.

Darum verhält sich die Sache doch auch nicht etwa so, dafs die innere Zuwendung oder der Akt der Apperzeption die Ursache des Lustgefühls wäre. Sondern beides, die innere Zuwendung und die Leichtigkeit, mit der ich sie vollbringe, einerseits, und die Entstehung des Lustgefühls andererseits, geht Hand in Hand, und weist demgemäfs auf eine gemein-

same Ursache. Die Lust hat ihren Grund in eben der Tatsache, der auch die Leichtigkeit der Zuwendung ihr Dasein verdankt. Besser gesagt, die Lust ist das begleitende Symptom dieser Tatsache. Sie ist der unmittelbare Bewufstseinsausdruck für diejenige Beziehung zwischen der Empfindung und der apperzipierenden Seele, welche macht, dafs die Zuwendung mit der besonderen Leichtigkeit sich vollzieht. Eben darum geschieht es, und kann es einzig geschehen, dafs die Lust entsteht, indem die Zuwendung sich vollzieht, und mit der besonderen Leichtigkeit sich vollzieht.

Diese „Beziehung" kann nun aber nur darin bestehen, dafs in der Natur der Seele für den Vollzug der Empfindung oder die Auffassung des Empfindungsinhaltes besonders günstige Bedingungen liegen, oder kurz, in der besonderen „Natürlichkeit" dieser Betätigung der Seele.

Zweites Kapitel: Gesetz der Einheitlichkeit.

Die Formgefühle. Prinzip der Einheit.

Wenden wir uns nun aber zunächst zur genaueren Betrachtung der Formgefühle. Bei ihnen ist, wie gesagt, die „Natur der Seele" einer genaueren Bestimmung unmittelbar zugänglich.

Wir beginnen gleich mit Beispielen. Geometrische Regelmäfsigkeit gefällt, sei sie nun Regelmäfsigkeit des Fortganges in einer Richtung, oder Symmetrie. Man denke einerseits an das Astragal oder die gleichmäfsig fortgehende Wellenlinie, andererseits an den Kreis, das Quadrat, das regelmäfsige Sechseck u. s. w.

Regelmäfsigkeit nun ist Übereinstimmung von Teilen, Elementen, Zügen eines Ganzen. Und solche Übereinstimmung erleichtert die Auffassung des Ganzen. Wir finden uns durch die Auffassung jedes Teiles schon vorbereitet für die Auffassung jedes anderen Teiles. Oder vielmehr, die Arbeit der Auffassung jedes Teiles ist durch die Auffassung jedes anderen Teiles teilweise schon getan. Teilweise, d. h. soweit der Fortgang von

Teil zu Teil immer wiederum auf „Dasselbe" trifft. Wir gewinnen vermöge dieses Umstandes leichter das sichere Bild von dem Ganzen, auf das wir abzielen. Darauf beruht hier die Lust.

Statt dessen nun können wir auch sagen: Die geometrisch regelmäfsigen Gebilde sind Gegenstand der Lust, weil die Auffassung derselben, als eines Ganzen, der Seele „natürlich" ist, oder weil sie in besonderem Mafse einem „Zug in der Natur" oder im „Wesen der Seele" gemäfs ist.

Dies bestimmen wir aber im folgenden näher. Das Allgemeinste, was wir von der Seele sagen können, ist, dafs sie eine Einheit ist. Natürlich kann sich uns diese Einheit der Seele nur zu erkennen geben in ihren Betätigungen. Für diese aber gilt ein allgemeines Gesetz, das besagt: In der Natur der Seele liegt die Tendenz, jedes Mannigfaltige, das ihr zumal gegeben ist, in eine Einheit oder in ein einheitliches Ganze zusammenzufassen, oder es in einen einzigen Akt der Auffassungstätigkeit, der Aufmerksamkeit, der Apperzeption zusammenzuschliefsen. Dies Gesetz bezeichnen wir kurz als das „Gesetz der Einheit".

Hiermit nun ist, wie man sieht, ein allgemeinster „Zug" in der „Natur" der Seele bezeichnet. Und damit haben wir zugleich eine allgemeinste Antwort auf die Frage gewonnen, wann in uns ein Lustgefühl entsteht. Nämlich dann, wenn ein Mannigfaltiges, das uns zumal gegeben ist, diesem Zug in der Natur der Seele gemäfs ist, ihm von selbst sich fügt, ihm entgegenkommt, wenn also ein Mannigfaltiges mich zur Zusammenfassung in ein Ganzes oder in eine Einheit seiner eigenen Natur zufolge auffordert.

Jetzt fragt es sich aber, wann dies letztere der Fall ist. Darauf gibt ein weiteres doppeltes psychologisches Grundgesetz die Antwort.

Wir können dasselbe zunächst mit einem einzigen Namen bezeichnen, nämlich als Gesetz der Einheitlichkeit. Damit unterscheiden wir also ein Gesetz der „Einheit" und ein Gesetz der „Einheitlichkeit".

Dies letztere Gesetz geht aber auseinander in zwei Gesetze. Es ist einerseits ein Gesetz der qualitativen, andererseits ein

Gesetz der erfahrungsgemäfsen, oder empirischen „Einheitlichkeit". Wir könnten auch jenes als Gesetz der Ähnlichkeitsassoziation, dieses als Gesetz der Erfahrungsassoziation bezeichnen. Indessen, diese Namen würden vielleicht zum Streit Anlafs geben. Wir bleiben darum bei jenen anderen, soeben gebrauchten Namen.

Lust aus der empirischen Einheitlichkeit.

Betrachten wir jetzt zuerst das letztere dieser beiden Gesetze, also das Gesetz der erfahrungsgemäfsen Einheitlichkeit, genauer. Dasselbe besagt, — in der Formulierung, in der es für das Gefühl der Lust in Betracht kommt: Ist in irgend einem Momente mit einem psychischen Vorgang — einer Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, einem Gedanken, — ein anderer psychischer Vorgang zeitlich zusammengetroffen, sei es, dafs beide völlig gleichzeitig erlebt wurden, sei es, dafs der zweite dem ersten unmittelbar sich hinzufügte, und sind die beiden zusammen apperzipiert, also in ein Ganzes oder in eine Einheit zusammengeschlossen worden, so bilden sie auch für die Zukunft ein Ganzes oder eine Einheit. D. h., wenn der erste der beiden psychischen Vorgänge oder ein ihm gleichartiger von neuem auftritt, so liegt in diesem seinem Auftreten unmittelbar die Tendenz der Vervollständigung zu jenem Ganzen. Es besteht, mit anderen Worten, für mich die Tendenz auch den anderen Vorgang und zwar in eben der Verbindung, in welche er mit dem ersten getreten war, von neuem zu erleben, und beide wiederum in gleicher Weise apperzipierend zu einem Ganzen zusammenzuschliefsen.

Die Bedeutung dieses Sachverhaltes für das Auftreten des Lustgefühls ist einleuchtend. Gesetzt, es bietet sich jetzt meiner Wahrnehmung ein Mannigfaltiges dar und fordert von mir zumal aufgefafst zu werden. Dann besteht, dem „Gesetz der Einheit" zufolge, eine Nötigung, es in ein einheitliches Ganzes zusammenzuschliefsen. Habe ich nun aber bereits vorher, durch dasselbe Gesetz der Einheit genötigt, eine gleichartige Zusammenfassung vollzogen, so kommt die daraus resultierende Tendenz, jetzt

wiederum ebenso zusammenzufassen, der gegenwärtigen Nötigung entgegen. Es fafst sich demgemäfs, was ich jetzt zusammenfassen soll, sozusagen von selbst zusammen. Es bietet sich in jedem Falle meiner Zusammenfassung freiwillig dar. Und damit ist der Grund für ein Lustgefühl gegeben.

Oder anders gesagt: Was ehemals zusammen gegeben war und von mir zusammengefafst wurde, ist dadurch für die Zukunft zu einem „Zusammengehörigen" geworden. Es wirkt also jetzt, bei der erneuten Zusammenfassung, als ein Zusammengehöriges, d. h. es kommt dem Bedürfnis der Zusammenfassung entgegen. Und daraus ergibt sich mir ein lustvolles Gefühl der Zusammengehörigkeit.

Dasselbe ist, genauer gesagt, ein Lustgefühl aus der erfahrungsgemäfsen oder empirischen Zusammengehörigkeit. Statt dessen können wir auch sagen: Es ist ein Gefühl der Lust aus der oder an der erfahrungsgemäfsen „Einheitlichkeit".

Dafs solche Lustgefühle tatsächlich bestehen, unterliegt keinem Zweifel. Es erfreut uns, wenn wir ein Wahrgenommenes erkennen oder verstehen, oder wenn uns ein wahrgenommenes Zusammen erfahrungsgemäfs verständlich oder begreiflich ist. Dies Erkennen, Verstehen, Begreifen ist aber nichts anderes, als ein Bewufstsein der Zusammengehörigkeit. Und alle Lust am Erkennen, Verstehen, Begreifen ist lustvolles Innewerden einer solchen Zusammengehörigkeit.

Ich höre etwa in einem Walde einen Schrei und weifs, dies ist der Schrei eines in diesem Walde heimischen Vogels. Ich „erkenne" also den Schrei als das, was er ist; ich „verstehe", wieso er in diesem Walde ertönt. Daraus erwächst mir eine Art der Befriedigung. Dies ist eine Befriedigung oder ein Lustgefühl aus einer erfahrungsgemäfsen Zusammengehörigkeit. Der Schrei erscheint mir, weil ich aus früherer Erfahrung weifs, dafs in diesem Walde dieser Vogel heimisch ist, und weil ich ehemals den gleichen Schrei von einem solchen Vogel habe ausstofsen hören, als etwas zum Walde Gehöriges. Der Schrei und der Wald, dies beides ist für mich durch solche frühere Erfahrung, es ist, mit einem Worte, „empirisch" vereinheitlicht.

Intellektuale und ästhetische Lust.

Die Lust aus der erfahrungsgemäfsen Verständlichkeit oder der empirischen Einheitlichkeit habe ich hier vorangestellt, — nicht, weil sie für unseren gegenwärtigen Zweck, d. h. für die Ästhetik, in erster Linie, sondern weil sie für dieselbe gar nicht in Betracht kommt. Sie liegt völlig aufserhalb der ästhetischen Sphäre. Ich habe sie zuerst erwähnt, um sie — auszuscheiden. Die Lust aus der erfahrungsgemäfsen oder empirischen Einheitlichkeit oder Verständlichkeit ist, allgemein gesagt, intellektuale Lust. Und diese ist ganz besonderer Art, und von aller ästhetischen Lust grundsätzlich verschieden. Beide repräsentieren die äufsersten Gegensätze innerhalb unserers Lust- oder Wertgefühls.

Eine Bemerkung, die hierhin gehört, wurde oben schon gemacht. Ich sagte, die ästhetische Lust sei allemal Lust an einem Gegenstande. Dagegen ist es das Eigentümliche der intellektualen Lust, dafs sie nicht Lust an Gegenständen ist, sondern aller „gegenständlichen" Lust als etwas völlig anderes gegenübersteht. Wir werden derselben unmittelbar inne als einer solchen, den Gegenständen fremden Lust.

Und wir verstehen, wiefern es so sein mufs. Was erfahrungsgemäfs zusammengehört, gehört nicht zusammen, weil es Dies oder Jenes, d. h. so oder so beschaffen ist, sondern weil es die Erfahrung, ohne Rücksicht auf seine Beschaffenheit, so zusammengefügt hat. Fasse ich demnach das erfahrungsgemäfs Zusammengehörige zusammen, so ist das in mir Wirksame, und der gegenwärtigen Nötigung der Zusammenfassung Entgegenkommende, nicht die Beschaffenheit der Objekte, sondern eben diese von der Beschaffenheit der Objekte, ebenso wie von mir, völlig unabhängige „Erfahrung".

Es stammt also auch die Lust, die aus diesem Entgegenkommen entsteht, nicht aus den so oder so beschaffenen Objekten, sondern aus dieser Tatsache, die den Namen „Erfahrung" trägt. Und demgemäfs wird sie auch nicht auf die Objekte bezogen. Ich fühle sie nicht als Lust an den Objekten, sondern als Lust an diesem Abstraktum „Erfahrungsgemäfsheit". Nicht

die Objekte sind mir erfreulich, sondern Gegenstand der Freude ist ein „Dafs“, nämlich dies, „dafs“ mir ein Objekt aus meinen Erfahrungen verständlich ist. Es ist die Freude an dieser, von der Natur des Objektes unabhängigen Beziehung zwischen ihm und meinen Erfahrungen.

Dagegen ist, wie gesagt, die ästhetische Lust jederzeit Lust am Gegenstande. Sie ist genauer gesagt, Lust an dem so oder so beschaffenen Gegenstande. Nenne ich etwas schön, so will ich damit sagen, ihm hafte etwas an, oder in ihm sei etwas, das Lust in mir weckt. Ich freue mich an ihm, weil es eben dieses Objekt mit dieser Beschaffenheit und diesem Inhalte ist. Kurz, ästhetischer Wert ist Eigenwert, d. h. eigener Wert des so oder so beschaffenen Objektes.

Damit ist nicht ausgeschlossen, dafs Erkenntnis oder erfahrungsgemäfses Verständnis für die ästhetische Lust entscheidende Bedeutung haben kann. Die Worte einer Dichtung, auch die Formen der Natur oder des menschlichen Körpers, üben ihre ästhetische Wirkung vermöge ihres Sinnes. Diesen Sinn nun müssen wir „verstehen“. Verstehen wir ihn nicht, so ist er für uns eben nicht da. Wir können ihn aber nur verstehen aus der Erfahrung. Hier ruft also Erfahrung den Gegenstand der ästhetischen Lust für uns erst ins Dasein. So kann auch sonst Erfahrung für die ästhetische Lust Bedingung sein. Sie ist es notwendig, wenn erst vermöge eines Aktes der Erfahrung der eigentliche Gegenstand der ästhetischen Lust, sei es überhaupt für mich ins Dasein tritt, sei es die volle Klarheit und sichere Auffafsbarkeit gewinnt, die erforderlich ist, wenn er seinem ganzen Inhalte nach auf mich wirken, und zugleich mit voller Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit auf mich wirken soll.

Dies alles hebt doch nicht auf, dafs die ästhetische Lust etwas völlig anderes ist als die Lust an der erfahrungsgemäfsen Erkenntnis. Niemals macht die empirische Verständlichkeit als solche das Verständliche selbst wertvoll. Sie kann es also auch nicht ästhetisch wertvoll machen. Ich kann das Gemeine, Schlechte, Triviale, gänzlich Inhaltleere, empirisch ebensowohl verstehen, erkennen, „wiedererkennen“, als das Schöne und Er-

habene. Dadurch hört es doch nicht auf, eben dies Gemeine, Triviale, gänzlich Inhaltleere zu sein. Vielleicht begreife ich verstandesmäfsig leichter, wie die elende Stümperei, als wie das grofse Kunstwerk geworden ist oder hat werden können. Dann bleibt doch jenes die Stümperei, dies das Kunstwerk. Beides bleibt für mich, was es ist, mag auch jene leichtere Begreiflichkeit noch so sehr meinen Verstand befriedigen.

Schliefslich wird die Eigenart der intellektualen und ihr Gegensatz zur ästhetischen Lust vor allem deutlich, wenn wir bedenken, was wir von jedem Erkennenden fordern. Die Lust an der Erkenntnis soll ihn treiben. Und das soll am meisten ihn in seinem Erkenntnisurteil bestimmen, was den meisten „Erkenntniswert", d. h. die meiste belehrende oder beweisende Kraft hat. Dies aber heifst nicht etwa, dafs er sich treiben und bestimmen lassen soll von dem Wert, vor allem dem ästhetischen Wert der Objekte, die er erkennt. Sondern es besagt vielmehr, dafs er davon ganz und gar absehen, dafs er, völlig gleichgültig, ob das Erkannte ihm zusagt oder nicht, ihm wohlgefällt oder mifsfällt, nur eben fragen soll, was ist und wie die Dinge sind, dafs er vor nichts mehr sich hüten soll, als vor der Verwechselung des eigenen Wertes, und vor allem des ästhetischen Wertes der Objekte, mit ihrem Erkenntniswert.

Der ästhetische Wert, sagte ich, sei ein Eigenwert. Der Erkenntniswert der Objekte ist eine Art des Nützlichkeitswertes. Den meisten Erkenntniswert hat, was am meisten der Erkenntnis dient.

Es bleibt also dabei, ästhetische Lust und intellektuale Lust sind geschieden. Es kann der Ästhetik nichts Übleres begegnen, als wenn beide verwechselt werden. Dies heifst zugleich, dafs die Lust aus der erfahrungsgemäfsen Einheitlichkeit, die eben intellektuale Lust ist, für uns in diesem Zusammenhang nicht weiter in Frage kommt.

Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit.

Umsomehr kommt für uns in Frage die Lust aus der qualitativen Einheitlichkeit. Sie ist Lust an dem Objekte,

dem die qualitative Einheitlichkeit eignet, selbst. Der darauf sich gründende Wert ist Eigenwert.

Das Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit nun müssen wir zunächst doppelt formulieren. Dasselbe hat zwei Seiten. Es ist ein Gesetz der simultanen und ein Gesetz der sukzessiven Einheitlichkeit. Jenes besagt: Ist die Seele in einem Moment in einer bestimmten Weise der Betätigung begriffen, so besteht für sie die Tendenz in eben diesem Momente auch aufserdem in gleicher Weise sich zu betätigen. Oder kürzer gesagt: Jede Weise der psychischen Betätigung hat die Tendenz sich über die ganze Psyche auszubreiten. Dagegen besagt das Gesetz der Einheitlichkeit, als Gesetz der sukzessiven Einheitlichkeit: Mit jeder Weise der psychischen Betätigung verbindet sich die Tendenz des Fortganges zu gleichartiger Betätigung.

Oder, wenn wir beide Gesetze in einen einzigen Ausdruck zusammenfassen: Mit jeder bestimmten Weise der Betätigung der Seele ist die Tendenz verbunden, sich auszubreiten in der doppelten Richtung, des zeitlichen Nebeneinander und des unmittelbaren zeitlichen Nacheinander.

Fragen wir nun hier gleich, wie diese beiden Seiten des Gesetzes der qualitativen Einheitlichkeit als ästhetische Gesetze sich zueinander verhalten. Dieselben kommen einerseits nebeneinander ästhetisch in Betracht. Es gibt nun einmal nebeneinander die beiden grundsätzlich verschiedenen Möglichkeiten, dafs ein ästhetisches Objekt simultan gegeben ist, und dafs es sukzessiv entsteht. Neben der gleichzeitig gegebenen Reihe gleicher Elemente, etwa dem schon erwähnten Astragal, steht die Folge gleicher Elemente, etwa die Folge gleicher und nach dem gleichen Gesetze gegliederter Takteinheiten. Und dort beruht die Wohlgefälligkeit auf der Gleichartigkeit des simultan Gegebenen, hier auf der Gleichartigkeit des zeitlich sich Folgenden.

Andererseits aber stehen diese beiden Gesetze hinsichtlich ihrer Wirkung auch wiederum nicht nebeneinander. Ich sagte, ein ästhetisches Objekt sei simultan gegeben, oder es „entstehe“ in der Zeit. Dies Entstehen nun ist nicht ein Kommen und Gehen, sondern es ist ein Hinzutreten von Elementen zu

Elementen, mit dem Ergebnis, dafs wir schliefslich das Ganze simultan in unserem geistigen Besitze haben.

In solcher Weise entsteht für mich etwa die Melodie. Soll dieselbe überhaupt für mich existieren, so mufs, wenn ich ihren letzten Ton höre, der erste noch in mir gegenwärtig sein, d. h. er mufs noch in mir wirken. Und Entsprechendes gilt von dem umfafsendsten musikalischen Kunstwerk, oder dem Epos, oder dem Drama. Ist, indem ich das Spätere, d. h. später sich mir Darbietende, aufnehme, das Frühere in keiner Weise mehr mir gegenwärtig oder in mir wirksam, so zerfällt für mich das Ganze in Stücke. Und dann gibt es für mich auch keine Lust mehr am Ganzen, sondern nur noch eine sukzessive Lust an getrennten Stücken. Und klingt auch nur irgend etwas, irgend ein Zug in dem Früheren, in keiner Weise mehr in mir nach, wenn das Ganze vollendet ist, so ist dieser Zug aus dem Ganzen ausgeschaltet, er gehört für mich nicht mehr mit zum Ganzen.

Damit ist weder das grundsätzlich Eigenartige der sukzessiven Darbietung aufgehoben, noch der spezifische Wert unseres dadurch bedingten Fortschreitens und Hinzunehmens angetastet. Nur ist jeder Schritt dieses Hinzunehmens eben ein Hinzunehmen, also ein Werden eines Simultanen.

Danach fällt also auch die Sukzession für uns unter den Gesichtspunkt des Simultanen, und demnach die qualitative Einheitlichkeit des Sukzessiven unter den Gesichtspunkt der qualitativen Einheitlichkeit des Simultanen.

Auch die qualitative Einheitlichkeit nun ist, wie die empirische, eine Zusammengehörigkeit. Sie ist eine qualitative oder eine innere, d. h. in den Objekten selbst, ihrer Beschaffenheit oder ihrem Inhalt liegende Zusammengehörigkeit. Solche qualitative Zusammengehörigkeit der Elemente eines Mannigfaltigen bindet die Elemente innerlich zusammen, d. h. sie ist ohne weiteres eine Tendenz des Zusammenschlusses zu einem einheitlichen Ganzen.

Und indem nun diese Tendenz der jederzeit in mir bestehenden Nötigung, ein zumal oder in unmittelbarer Folge gegebenes Mannigfaltige zu einem einheitlichen Ganzen zusammenzuschliefsen, entgegenkommt, entsteht ein Lustgefühl,

nämlich ein Gefühl der Lust an dem so beschaffenen Ganzen. Ist dies Gefühl ein Wertgefühl, so ist es ein Gefühl des Eigenwertes dieses Ganzen. — Hierhin gehört insbesondere auch die Lust an den geometrisch regelmäfsigen Gebilden, von denen wir ausgingen.

Das Prinzip der Einheitlichkeit und die Elementargefühle.

Das im vorstehenden gewonnene Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit erfordert nun noch mehrfache nähere Bestimmungen. Es erscheint aber zweckmäfsig, dafs wir zunächst noch einmal mit einem Worte auf die Elementargefühle zurückkommen. Dieselben sind, wie gesagt, Gefühle, insbesondere Gefühle der Lust, die an einfachen Empfindungen, z. B. einer einfachen Farbe, haften. Hier scheint von einer „qualitativen Einheitlichkeit eines Mannigfaltigen" nicht gesprochen werden zu können.

Indessen, ich sagte auch schon, es bestehe Grund zur Annahme, dafs die Elementargefühle derselben psychischen Gesetzmäfsigkeit ihr Dasein verdanken, die den Formgefühlen zu Grunde liegt. Dies müssen wir jetzt genauer so bestimmen: Es wird auch die Lust an den einfachen Empfindungen letzten Endes Lust aus der qualitativen Einheitlichkeit eines Mannigfaltigen sein.

Zu dieser Annahme führen uns gewisse Elementargefühle unmittelbar hin. Ein Klang ist, solange er als Klang für mich besteht, d. h. solange er nicht analysiert ist, für mein Bewufstsein ein absolut Einfaches. Er ist ein genau so Einfaches, wie die einfache Farbe. Und doch ist er auch wiederum nichts Einfaches. Es „stecken" in ihm vielerlei „Töne", die sogenannten „Teiltöne" des Klanges. D. h. dem einfachen akustischen Bild oder Bewufstseinserlebnis, das wir „Klang" nennen, liegen mehrfache psychische Vorgänge oder seelische Erregungen zu Grunde. Der Klang entsteht für mich, indem viele Töne, d. h. alle jene „Teiltöne", an mein Ohr treffen und die Seele erregen. Statt aber die Vielheit von Bewufstseins-

inhalten zu erzeugen, auf die sie ihrer Natur nach abzielen, vereinigen sich diese „Erregungen“ zur Erzeugung des einen Bewufstseinsinhaltes, des Klanges.

Diese vielen „Erregungen“ nun, oder diese „Teiltöne“, des Klanges, sind einander verwandt. Sie bilden also ein qualitativ einheitliches Ganzes. Und dies ist der Grund des Wohlgefallens oder der Lust am Klang. Die Lust am Klang, dies Elementargefühl, gehorcht also zweifellos dem Gesetz oder Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit.

Aber es gehorcht demselben auch weiterhin der einfache Ton. Wir haben zwingenden Grund zur Annahme, dafs in dem Tonempfindungsvorgang, d. h. dem Vorgang oder der seelischen Erregung oder Bewegung, die dem Bild des einfachen Tones zu Grunde liegt, obzwar in nicht näher angebbarer Weise, der regelmäfsige Rhythmus der Schwingungsfolge wiederkehrt, in welcher der Ton, physikalisch betrachtet, besteht. Dieser Rhythmus aber ist ein „regelmäfsiger“, er ist also qualitativ einheitlich. Wiederum müssen wir das Lustgefühl, das den einfachen Ton begleitet, auf diese Regelmäfsigkeit oder qualitative Einheitlichkeit der psychischen Erregung oder Bewegung zurückführen.

Und von da aus müssen wir weiter gehen. Wir wissen freilich durchaus nichts von der psychischen Erregung oder Bewegung, die dem optischen Reize ihr Dasein verdankt, und dem Bild der Farbe zu Grunde liegt. Aber wir müssen doch auch hier eine solche psychische Erregung statuieren. Und diese Erregung mufs irgend einen „Rhythmus“, d. h. irgend eine Weise ihres Ablaufes haben. Und ist nun die Farbe Gegenstand der Lust, dann gibt uns die Analogie des Klanges und des Tones das Recht, diesem Rhythmus oder dieser Ablaufsweise eine besondere qualitative Einheitlichkeit zuzuschreiben, und diese für das Gefühl der Lust verantwortlich zu machen. Und ebenso bei der sonstigen Lust an einfachen Empfindungen.

Damit ist dann schliefslich aller Gegensatz zwischen den Elementargefühlen und den Formgefühlen geschwunden. Der Grund der Lust erscheint als derselbe dort wie hier.

Drittes Kapitel: Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Prinzip der Mannigfaltigkeit.

Indessen, wie schon angedeutet, das Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit erfordert noch eine mehrfache Ergänzung und nähere Bestimmung. Auch diese können wir nur aus der Betrachtung der Formgefühle gewinnen. Aber dieselben müssen wiederum zugleich mitgelten für die Elementargefühle.

Doch komme ich im folgenden auf die Elementargefühle nicht mehr zurück, sondern beschränke mich ganz und gar auf die Formgefühle.

Ich verglich oben die Seele einem „System von Saiten". Dies wollte sagen: Es gibt in der Seele nebeneinander allerlei Möglichkeiten zu verschiedenartigen Betätigungen, die in gleicher Weise der Seele „natürlich" sind. Neben der Möglichkeit, ein Lustvolles zu erleben, stehen viele und schliefslich unendlich viele Möglichkeiten, anderes Lustvolle zu erleben.

Auch diese Tatsache nun gehört mit zur „Natur der Seele". Danach scheint es, dafs die Natur der Seele vollkommener zu ihrem Rechte kommt, wenn sie Verschiedenartiges, als wenn sie qualitativ Gleichartiges gleichzeitig erlebt. Es scheint die Mannigfaltigkeit, d. h. die Verschiedenartigkeit des gleichzeitig erlebten Lustvollen, als solche, einen Zuwachs der Lust in sich schliefsen zu müssen. Wir müssen, so scheint es, neben das Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit ein Gesetz der qualitativen Verschiedenheit oder Mannigfaltigkeit stellen. Beides zusammen ergäbe das altbekannte Gesetz der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" oder der Mannigfaltigkeit in der Einheit.

Doch gegen ein solches Gesetz erheben sich Bedenken. Wie kann die qualitative Einheitlichkeit, und gleichzeitig die qualitative Verschiedenheit Lust erzeugen? Verschiedenheit ist ja doch Aufhebung der qualitativen Einheitlichkeit, also Aufhebung der durch diese bedingten Lust. Das Verschiedene wirkt, soweit es verschieden ist, notwendig der Tendenz der Einheitsapperzeption entgegen. Verschiedenheit mufs also

die Lust aus der qualitativen Einheitlichkeit in Unlust verkehren. Bleiben wir trotzdem dabei, zu sagen, Verschiedenheit sei Grund der Lust, so scheint zum mindesten Gefahr, dafs dieselbe mit der einen Hand gibt, was sie mit der anderen nimmt, d. h. dafs sie, als Verschiedenheit, Lust schafft, und andererseits, als Negation der qualitativen Einheitlichkeit, ebenso viel oder mehr Lust zerstört und in Unlust verwandelt.

Diese Gefahr nun bestände zweifellos, wenn der Satz, qualitative Einheitlichkeit sei der Grund der Lust, in dieser uneingeschränkten Allgemeinheit Geltung hätte. Dann hätte es in der Tat keinen Sinn, ihm den Satz, die Verschiedenheit, also die Negation der Einheitlichkeit, habe eine gleichartige Wirkung, entgegenzustellen. Indessen jener Satz fordert, wie gesagt, eine genauere Bestimmung.

Zunächst erinnern wir uns wiederum an bereits Gesagtes. Wir sahen: Die Höhe der Lust unterliegt zwei Bedingungen. Einmal: Es müssen in der Natur der Seele günstige Bedingungen für die Apperzeption eines Vorganges liegen. Und zum anderen: Es mufs diesen Bedingungen Gelegenheit gegeben sein, sich wirksam zu erweisen. Dies letztere aber ist der Fall in dem Mafse, als in der Seele etwas geschieht, das auf das Apperzipiertwerden Anspruch erhebt. Oder kurz, die zweite Bedingung für die Höhe des Gefühles der Lust ist die psychische Quantität oder Gröfse der seelischen Geschehnisse, Erregungen, Vorgänge.

Damit nun bringen wir zusammen ein allgemeines psychologisches Gesetz. Es ist das Gesetz, das ich zu bezeichnen pflege als das Gesetz der Absorption der Elemente eines einheitlichen Ganzen im Ganzen. Dasselbe besagt: Die Elemente eines Ganzen, das uns als Ganzes entgegentritt, oder von uns im Ganzen betrachtet wird, „verlieren sich" im Ganzen. Sie tun dies nach Mafsgabe der Innigkeit der Einheitsbeziehungen, welche die Elemente untereinander und zum Ganzen verweben; und zugleich nach Mafsgabe des Umfanges des Ganzen.

Es sei etwa ein kostbares Objekt, das ich besitze, eines unter vielen völlig gleichartigen Objekten. Ich habe eine ganze

Sammlung solcher Objekte. Dann „verliert" sich das einzelne Objekt in der Menge. Es „verschwindet" unter den vielen. D. h. mein Interesse daran ist geringer, als wenn es einzigartig wäre; es nimmt mich minder in Anspruch, wirkt auf mich weniger, hat geringere Eindrucksfähigkeit. Und damit ist auch die Lust vermindert. Der Grund hierfür liegt in der Gleichartigkeit der Objekte, also in der Innigkeit der qualitativen Einheitsbeziehungen der Elemente der Menge.

Nun besteht die Menge der Objekte aus ihren Elementen, d. h. aus jenen gleichartigen Objekten. Es ist also auch die Eindrucksfähigkeit der Menge, und demnach auch die Lust an der Menge, durch die Gleichartigkeit vermindert. Sie ist geringer, als sie — unter im übrigen gleichen Umständen — sein würde, wenn die Gleichartigkeit eine minder vollkommene, wenn also die Objekte zwar auch Objekte derselben Gattung, aber doch zugleich immer wiederum andere und eigenartige Objekte, wenn jedes Stück der Sammlung im Vergleich mit jedem anderen Stück auch wiederum ein neues wäre.

Danach ist also Übereinstimmung oder qualitative Einheitlichkeit einerseits freilich Grund der Lust. Aber Steigerung der Übereinstimmung ist zugleich Grund einer Herabminderung derselben, nicht direkt, aber sofern sie eine Herabminderung der Eindrucksfähigkeit oder der Fähigkeit, die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, in sich schliesst.

Dieser Sachverhalt ist jedermann bekannt. Jedermann weiss, Gleichförmigkeit oder Einförmigkeit eines Ganzen aus mehr oder minder vielen Elementen oder Teilen mindert das Interesse, also die Lust, an den Elementen, und damit auch am Ganzen.

Damit scheint nun aber zugleich gesagt, wie dieser Minderung der Lust abgeholfen werden kann. Verschiedenheit der Elemente des Ganzen erhält das Interesse. Sie wirkt belebend auf das einheitliche Ganze. Sie erhöht, d. h. genauer, sie bewahrt den „Reiz" desselben. Das „Interesse" aber ist die Voraussetzung der Lust. Mannigfaltigkeit wirkt also nicht bloss, wie wir oben befürchteten, als Gegensatz zur qualitativen Einheitlichkeit, oder wirkt nicht bloss der Lustwirkung der Ein-

heitlichkeit entgegen, sondern sie ist zugleich ein positiver Faktor derselben.

Die Seele als Einheit und Mehrheit.

Indessen damit sind wir noch keineswegs am Ziel. Verschiedenheit der Elemente eines Ganzen, so hat sich ergeben, erhält das Interesse. Und sofern das Interesse, wie früher festgestellt wurde, Voraussetzung der Lust ist, kann durch sie auch der Lust eine relative Steigerung zu teil werden. Genauer gesagt, es kann die Verschiedenheit zugleich lusterhaltend wirken.

Aber so gewifs es so sein kann, so gewifs mufs es nicht so sein. Das „Interesse" ist zweischneidig. Es ist, wie wir wissen, ebensowohl Bedingung der Unlust. Es mufs also auch die Verschiedenheit ebensowohl Unlust wie Lust erzeugen können.

So ist es denn auch. Es ist kein Zweifel, dafs Verschiedenheit in der letzteren Richtung, d. h. luststeigernd, wirkt. Aber sie wirkt ebenso gewifs in der entgegengesetzten Richtung, d. h. in der Richtung der Unlust. Sie tut das eine wie das andere je nach Umständen.

Und sie scheint zunächst in der Richtung der Unlust wirken zu müssen. Offenbar besteht ja unser obiges Bedenken noch immer. D. h. es bleibt auch jetzt noch dabei: Soviel Verschiedenheit, soviel Aufhebung der qualitativen Einheitlichkeit, und umgekehrt. Die Verschiedenheit ist die Negation der in der qualitativen Einheitlichkeit gegebenen Bedingung der Lust. Sie mufs also, solange die qualitative Einheitlichkeit schlechtweg als die positive Bedingung der Lust, d. h. als das Lust Erzeugende anerkannt ist, als eine Verkehrung dieser Bedingung der Lust in eine Bedingung der Unlust angesehen werden.

Indessen die qualitative Einheitlichkeit ist, wie schon gesagt, in Wahrheit nicht schlechtweg die Bedingung der Lust. Sondern sie ist es lediglich unter einer bestimmten Voraussetzung. Es ist ein Zusatz zum Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit erforderlich. Indem wir diesen Zusatz machen, beantworten wir die Frage, wann die Steigerung des Interesses

durch die Verschiedenheit Steigerung der Lust sei, und wann sie vielmehr in der Richtung der Unlust wirke. Dabei bleibt das Ergebnis der vorigen Überlegung in seiner vollen Geltung. Die Steigerung des Interesses durch die Verschiedenheit bleibt von entscheidender Wichtigkeit. Aber es handelt sich jetzt um die Bedingung, unter welcher dies Interesse positives, d. h. Lustinteresse ist.

Es gibt, so sagte ich oben, in der Seele nebeneinander verschiedene mögliche Arten ihrer Betätigung, die ihr in gleicher Weise natürlich sind. Die Seele, so sage ich dies jetzt, ist freilich eine Einheit, aber sie ist auch ebensowohl eine, nämlich qualitative, Mehrheit. Und es liegt in ihrer Natur, sich ebensowohl als jene Einheit, wie als diese Mehrheit zu betätigen.

Von der Betätigung der Seele als Einheit nun war die Rede. Jetzt aber machen wir auch Ernst mit ihrer Betätigung als Mehrheit.

Sofern die Seele Einheit ist, mufs sie abzielen auf vollkommene Einheitsapperzeption, oder auf vollkommene apperzeptive Vereinheitlichung. Ebenso mufs sie umgekehrt, sofern sie Mehrheit ist, abzielen auf die möglichst selbständige Apperzeption des Verschiedenen, auf klare Besonderung, volle apperzeptive Scheidung. Dort widerstrebt sie jeder Nötigung, Verschiedenes nebeneinander aufzufassen. Hier widerstrebt sie jeder Nötigung der Vereinheitlichung. Die Seele kommt als Einheit zu ihrem Rechte, nur wenn sie vollkommen einheitlich auffassen kann. Und sie kommt als Mehrheit nebeneinander gegebener Möglichkeiten der Betätigung zu ihrem Rechte, nur wenn ihr Gelegenheit gegeben ist, mehreres durchaus nebeneinander, also ohne zugleich zur Vereinheitlichung genötigt zu sein, aufzufassen.

Und dazu fügen wir gleich: Die Seele ist — nicht hier eine Einheit, da eine Mehrheit. Sondern sie ist beides zumal und in Einem. Dieselbe eine Seele ist gleichzeitig das Eine und das Andere, sie ist eine Einheit in der Mehrheit und umgekehrt. Sie ist, um bei unserem Bilde zu bleiben — nicht ein Haufe, sondern ein System von Saiten. Darin liegt ohne weiteres die Einheit in der Mehrheit bezw. umgekehrt.

Und die Seele ist diese Einheit in der Mehrheit jedem Mannigfaltigen gegenüber. Sie ist beides in Einem angesichts alles dessen, was sie auffassen soll. D. h. es liegt in ihrer Natur, jedes Mannigfaltige vollkommen einheitlich aufzufassen, und indem sie dies tut, nicht etwas anderes, sondern eben dies einheitlich Aufgefaſste zugleich in gesonderte Akte der Apperzeption auseinandergehen zu lassen. Sie zielt darauf ab, in jenem einheitlichen Akte zugleich diese gesonderten Akte zu vollziehen.

Dies können wir auch kurz so ausdrücken: Die Seele ist eine gegliederte, d. h. natürlicherweise in ihrem Tun sich gliedernde oder differenzierende Einheit. Die Auffassungsweise, die ihr natürlich ist, ist also — nicht die einheitliche Auffassung schlechtweg, sondern die gliedernde oder differenzierende. Diese schlieſst beides zumal in sich, die vollkommene Einheit und die klare Besonderung.

Ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Damit nun erhebt sich die Frage des Lustgefühls von neuem. Sie lautet: Wann entspricht ein Mannigfaltiges dieser der Seele natürlichen Auffassungsweise?

Offenbar hat das Mannigfaltige, um derselben zu entsprechen, nicht mehr einer einfachen, sondern einer dreifachen Forderung zu genügen. Es muſs einmal, seiner eigenen Natur zufolge, zur vollen Einheitsapperzeption sich darbieten. Und es muſs andererseits, seiner eigenen Beschaffenheit gemäſs, zu einer völlig klaren Sonderung auffordern. Und es muſs dies Beides tun in Einem. D. h. eben dasjenige, was zu jener Einheitsapperzeption sich darbietet, muſs zugleich diese Aufforderung zur klaren Sonderung in sich tragen.

Dieser dreifachen Forderung nun genügt das Mannigfaltige, wenn es — nicht ein beliebiges einheitliches Mannigfaltige oder mannigfaltiges Einheitliche ist, sondern wenn es in sich selbst ein gegliedertes qualitativ Einheitliches oder qualitativ Identisches ist.

Dies mufs aber genauer bestimmt werden. Das Mannigfaltige genügt der ersten Forderung, wenn es ein Gemeinsames oder qualitativ Identisches in sich trägt, das zur einheitlichen, jede Verschiedenheit ausschliefsenden Apperzeption unmittelbar sich darbietet, d. h. ein Gemeinsames, das nicht nur da ist, sondern als das unterschiedslose Eine in dem Mannigfaltigen apperzeptiv für sich gestellt, herausgesondert, verselbständigt werden kann, das dem Verschiedenen als ein relativ Selbständiges gegenübersteht, das, mit einem Worte, obgleich nur in dem Mannigfaltigen gegeben, doch ein selbständiges psychisches Dasein besitzt.

Und der zweiten Forderung wird durch das Mannigfaltige genügt, wenn und in dem Mafse als die Elemente des Mannigfaltigen sich scheiden, sich besondern, ein Aufsereinander darstellen. Diese Scheidung, diese Besonderung, dies Aufsereinander kann räumlicher, zeitlicher, oder im engeren Sinne qualitativer Art sein. In jedem Falle ist die gesonderte Apperzeption des Einzelnen für mich um so natürlicher, je klarer, bestimmter, entschiedener diese Scheidung ist. Am klarsten geschieden ist das Gegensätzliche oder Kontrastierende. Der Kontrast also ist für die Erfüllung der hier in Rede stehenden Forderung vor allem günstig.

Und endlich wird der dritten Forderung — in welcher zugleich jene beiden ersten sich zusammenschliefsen — durch ein Mannigfaltiges genügt, wenn und in dem Mafse als in demselben das Moment oder die Momente der klaren Verschiedenheit, des Aufsereinander, der Gegensätzlichkeit, dem Einen oder Gemeinsamen eingeordnet sind, d. h. die Weise repräsentieren, wie eben dies Eine oder Gemeinsame, ohne aufzuhören, als dies Eine und Gemeinsame da zu sein und der selbständigen Auffassung sich darzubieten, in sich selbst sich gliedert oder differenziert, sich ausgestaltet, in Einzelbildungen auseinandergeht.

Diese Einordnung ist aber, als Einordnung in ein Gemeinsames, das ganze Mannigfaltige Umfassendes, notwendig zugleich Unterordnung. Die Einordnung setzt Dasjenige, dem eingeordnet wird, also das Gemeinsame, voraus. Dies Letztere ist also das Erste, oder das zunächst Geforderte. Es ist das not-

wendig im Ganzen Herrschende. Die Einordnung würde in eine bloſse Nebeneinanderordnung sich verwandeln, die Gliederung oder Differenzierung würde zu einem Zerfallen in Teile, wenn diese Herrschaft des Gemeinsamen fehlte oder zweifelhaft würde.

Zur genaueren Bestimmung füge ich gleich noch hinzu:

Jenes Eine oder Gemeinsame kann allerlei Namen tragen. Es ist ein deutlich heraustretendes, mit sich identisches Grundgesetz, eine Grundform, ein beherrschender Grundzug, ein gleichartiges Bildungsgesetz, ein Grundrhythmus, oder eine wiederkehrende Grundrhythmik, d. h. eine allgemeine Weise der seelischen Bewegung oder Erregung, die in einem Mannigfaltigen repräsentiert ist.

Und das Mannigfaltige ist je nachdem Nebeneinander oder Folge unterschiedener Weisen oder Momente der Verwirklichung des Grundgesetzes, verschiedene Ausgestaltung der Grundform oder des Grundzuges, Auseinandergehen des Bildungsgesetzes in Einzelbildungen, Differenzierung des Grundrhythmus u. s. w.

Ästhetischer Widerstreit.

Damit nun ist das Wesen aller ästhetischen „Einheit in der Mannigfaltigkeit" bezeichnet. Sie besteht in dieser inneren Einstimmigkeit des zugleich sich besondernden Mannigfaltigen, in diesem Einklang im Auseinandergehen.

Dagegen entsteht kein ästhetisches Ganzes, wenn der Auffassungstätigkeit zugemutet wird, ein Mannigfaches zur Einheit zusammenzufassen, das doch in sich selbst keine Einheit ist, sei es, daſs das Moment der Einheitlichkeit überhaupt fehlt, sei es, daſs dasselbe nur neben den Momenten der Verschiedenheit steht. Und es entsteht der volle ästhetische Widerstreit, wenn das Mannigfaltige zur Einheitsapperzeption auffordert, und doch wiederum sie verbietet, d. h. wenn das Mannigfaltige irgendwie als Dasselbe erscheint und doch wiederum nicht als Dasselbe, ohne daſs dasjenige, worin es als Dasselbe erscheint, und dasjenige, worin es verschieden ist, sich scheidet und sich gegenübertritt, und Dieses Jenem sich ein- und unterordnet.

Einfachste Beispiele mögen zunächst verdeutlichen, was hier gemeint ist. Eine Linie sei überall Linie, und Linie von derselben Dicke. Auch die Farbe sei die gleiche. Die Richtung aber wechsle beliebig. Diese Linie zeigt Einheit und Mannigfaltigkeit; aber beides nebeneinander. Es ist in ihr Einheit der Linearität und der Farbe, und daneben Verschiedenheit der Richtung. Aber es fehlt die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit. Eine solche läge erst vor, wenn die Verschiedenheit der Richtung in sich selbst ein einheitliches, klar herauserkennbares Gesetz verwirklichte.

Oder zwei Klänge, jeder von ihnen, wie es in der Natur der „Klänge" liegt, aus mehreren Teiltönen bestehend, haben einen oder mehrere Teiltöne gemein; die übrigen Teiltöne sind verschieden. Dann sind die beiden Klänge Eines in diesem einen Punkt, diesem Teil oder Stück. Auch dies ist Einheit und daneben Mannigfaltigkeit. Aber es ist keine ästhetische Einheit. Es ist insbesondere nicht die ästhetische Einheit, die wir meinen, wenn wir von „Klangverwandtschaft" sprechen.

Eine solche besteht nun zwischen Klängen der bezeichneten Art tatsächlich. Aber aus anderem Grunde. Nämlich weil jeder der Klänge einen „Grundrhythmus" hat, und alle seine Teiltöne Differenzierungen sind dieses Grundrhythmus; und weil dieser Grundrhythmus in beiden Klängen identisch ist, also auch das Ganze aus den beiden Klängen als eine, und zwar reichere Differenzierung dieses identischen Grundrhythmus sich darstellt. — Hiervon später Genaueres.

Und doch hat man gemeint, auf jenes bloſse Zusammenfallen von Teiltönen zweier Klänge die musikalische Verwandtschaft, also die ästhetische Einheitlichkeit zweier Klänge, gründen zu können.

Andere meinen, die Konsonanz zweier einfacher Töne, — die auch schon eine ästhetische Einheit ist, — auf die Annahme gründen zu können, daſs, vermöge der Einrichtung des Ohres, die nervösen Prozeſse, denen die konsonanten Töne ihr Dasein verdanken, einen Bestandteil gemein haben. Darin liegt das gleiche Versehen. Ob die Töne oder die ihnen zu Grunde liegenden nervösen Prozesse einen Teil gemein haben, ist für

ihre Konsonanz oder Verwandtschaft, kurz, für ihre ästhetische Zusammengehörigkeit, die gleichgültigste Sache von der Welt. Auch einfache Töne müssen, wenn sie miteinander einstimmig erscheinen sollen, etwas Gemeinsames — nicht nur an sich haben, sondern derart in sich tragen, dafs sie als verschiedenartige Differenzierungen dieses Gemeinsamen erscheinen. Und dies Gemeinsame mufs auch hier gedacht werden als ein identischer Grundrhythmus.

Zur Verdeutlichung nehme man an, Bauten, die nebeneinander stehen, oder Möbel, die einen Raum ausstatten, oder Säulen, die in eine Reihe geordnet sind, haben im Ganzen einen verschiedenen Stilcharakter, oder gehorchen einem verschiedenen Bildungsgesetz, sind aber in einem Teile völlig gleichgebildet. Dies wäre kein Mittel der ästhetischen Vereinheitlichung. Die Säulenreihe etwa, die aus beliebig zusammengefügten Säulen verschiedener Stilarten bestände, würde nicht zur architektonischen Einheit dadurch, dafs an allen den Säulen ein Teil, oder ein Ornament, völlig gleichartig wiederkehrte. Möbel, die nicht zueinander passen, würden nicht dadurch zueinander passend gemacht, dafs man an ihnen allen das gleiche Wappen anbrächte. Sondern, je mehr diese gleichartig wiederkehrenden Teile oder Elemente sich aufdrängten, desto schreiender erschiene die innere Nichtzusammengehörigkeit der verbundenen Objekte. — Man bemesse danach den Wert jener Versuche, die Verwandtschaft der Klänge oder die Konsonanz der Töne zu erklären.

Neben jene hinsichtlich der Linearität und der Farbe in sich einstimmige, ihre Richtung aber beliebig wechselnde Linie stelle man weiter eine Linie, die annähernd, aber eben doch nur annähernd, eine Gerade ist, also in sich hinsichtlich der Richtung einheitlich ist und auch wiederum nicht. Oder es seien zwei Linien verbunden, die eine eine Kreislinie, die andere eine Annäherung an eine solche. Auch hier ist wiederum Einheitlichkeit und Mannigfaltigkeit, oder Gleichheit und Verschiedenheit. Und beide sind, wenn man will, ineinander. Beide, der Kreis und die Annäherung an den Kreis, sind in gewissem Grade Eines und Dasselbe; zugleich sind sie in ge-

wissem Grade verschieden. Aber eben dies ist das volle Gegenteil der ästhetischen Einheit. Solche „Einheit in der Mannigfaltigkeit" ist in Wahrheit weder Einheit noch Mannigfaltigkeit. Sie ist keines von beiden, weil sie ein Mittelding zwischen beiden ist. Beide treten nicht einander gegenüber. Darum können sie auch nicht wahrhaft ineinander sein.

Oder: — Blau und Violett stehen nebeneinander. Beide haben ein Gemeinsames. Sie sind nicht nur beide Farben, sondern haben auch als Farben etwas spezifisch Gemeinsames. Violett ist bläulich; oder es ist Blau; nur eben Veilchenblau. Zugleich sind beide wohl unterschieden. Aber eben dies, dafs Violett „Blau" ist, und doch wiederum nicht das Blau, das in dem Blau mir entgegentritt, macht, dafs beide dissonieren. Ihr Zusammen ist unerfreulich.

Oder: — Neben dem Ton C erklingt der Ton Cis. Beide stehen sich nahe. Sie haben das Gemeinsame, demselben eng begrenzten Tonhöhenbezirk anzugehören. Zugleich sind sie verschieden. Sie bilden also eine „Einheit in der Mannigfaltigkeit". Aber auch diese Einheit ist nicht erfreulich. Es fehlt, dafs in beiden Tönen ein Gemeinsames heraustritt, und beide Töne als Differenzierungen dieses Gemeinsamen erscheinen. Beide Töne sind einander ähnlich. Aber Ähnlichkeit ist nicht ästhetische Einstimmigkeit. Ja sie ist, wofern sie blofse Ähnlichkeit ist, also nicht Ungleichheit in der Gleichheit, sondern ein Zwischenliegendes, lediglich gradweise das eine und das andere, das volle Gegenteil der ästhetischen Einstimmigkeit oder Einheit des Mannigfaltigen.

Beispiele der ästhetischen Einheit des Mannigfaltigen.

Diesem „ästhetischen Widerstreit" stelle ich jetzt in besonderen Beispielen die ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit gegenüber.

Ich setze etwa neben ein Quadrat ein Rechteck; oder lasse in einer Reihe Quadrate und Rechtecke regelmäfsig wechseln. Die Höhe der Rechtecke sei gleich der Höhe der Quadrate, ihre Breite gröfser, aber wenig merklich gröfser. Diese Figuren

ergeben wiederum **kein** ästhetisch befriedigendes Ganze. Das Nebeneinander in der Reihe ist nicht wohlgefällig.

Ein andermal dagegen setze ich neben das Quadrat einen Kreis, oder lasse in einer Reihe Quadrate und Kreise wechseln; der Durchmesser der Kreise sei gleich der Höhe und Breite der Quadrate. Diese Gebilde ergeben ein erfreuliches Ganzes; diese Reihe ist wohlgefällig.

Eine völlig analoge Gegenüberstellung ist folgende: Gleiche Takteinheiten folgen sich; von diesen Takteinheiten ist immer eine erste in sechs, eine zweite in sieben gleiche Taktteile eingeteilt. Diese Folge ist nicht wohlgefällig.

Ein andermal folgen sich dieselben gleichen Takteinheiten. Jetzt aber ist immer die erste in sechs, die zweite in zwölf Taktteile eingeteilt. Diese Folge befriedigt.

Dieser Unterschied der Gefühlswirkung nun liegt nicht etwa daran, dafs jedesmal im ersten Falle die nebeneinanderstehenden Gebilde weniger übereinstimmten, als im zweiten. Die Rechtecke sind den Quadraten sogar besonders ähnlich. Sie sind ihnen viel ähnlicher als die Kreise. Ebenso ist die Siebenteilung der Sechsteilung „ähnlicher", d. h. sie steht ihr in der Skala der möglichen Teilungen näher, als die Zwölfteilung.

Aber es kommt hier eben alles an auf die **Art** der Übereinstimmung. Quadrat und Kreis haben eine deutlich herauserkennbare Grundform oder ein deutlich herauserkennbares Grundgesetz ihrer Bildung gemein Sie sind beide regelmäfsige Figuren. Sie dehnen sich beide von ihren Mittelpunkten allseitig symmetrisch aus. Sie haben endlich auch in den beiden Grundrichtungen dieselbe Gröfse der Ausdehnung. Anderseits aber determiniert sich die Grundform in beiden in entgegengesetzter Weise, im Quadrat geradlinig, im Kreis krummlinig.

Und analog verhält es sich mit der Sechs- und Zwölfteilung derselben Takteinheit. Wiederum haben beide eine Grundform gemein. Die Zwölfteilung schliefst die Sechsteilung in sich. Es findet sich also in beiden Takteinheiten dieselbe Folge von sechs Teileinheiten. Aber in der einen Takteinheit sind diese Teileinheiten einfache Elemente, während sie in der anderen

als Einheiten von je zwei Elementen sich darstellen: 6 ist 1×6; 12 ist 2×6.

Wie man sieht, ist das Charakteristische in diesen beiden Fällen, der Folge von Quadraten und Kreisen, und der Folge der Sechsteilung und der Zwölfteilung der gleichen Takteinheit, dies: Gegeben ist beide Male Gleichartiges, d. h. relativ Übereinstimmendes und zugleich Verschiedenes. Diese relative Übereinstimmung und Verschiedenheit zerlegt sich aber jedesmal in zwei deutlich geschiedene Komponenten, nämlich in ein Moment — nicht der Gleichartigkeit, sondern der Gleichheit, und in ein Moment — nicht der beliebigen Verschiedenheit, sondern der deutlichen Geschiedenheit oder des Gegensatzes. Zugleich ordnet sich Dieses Jenem ein und unter. D. h. das Moment der Gegensätzlichkeit findet sich nicht neben dem Moment der Gleichheit, sondern es findet sich in dem Gleichen oder dem Gemeinsamen selbst. Es ist ein Auseinandergehen dieses Gemeinsamen selbst in Gegensätze, eine gegensätzliche Differenzierung desselben. Die Differenzierung besteht im einen Falle darin, dafs ein gleiches räumliches Bildungsgesetz, im anderen darin, dafs eine gleiche rhythmische Grundform nebeneinander in deutlich geschiedener Weise sich determiniert. Zugleich erscheint beidemale im Ganzen das Gemeinsame als das herrschende Moment.

Solche Einheit in der Mannigfaltigkeit ist, wie gesagt, ästhetische Einheit in der Mannigfaltigkeit oder ist „ästhetische Übereinstimmung“ des Verschiedenen. Dabei besagt das Wort „ästhetische“ Übereinstimmung zunächst nur, dafs sie lustvolle Übereinstimmung ist. Es ist eine Übereinstimmung, die nicht nur besteht, sondern von einem Gefühl der lustvollen Übereinstimmung oder der Einstimmigkeit, des Zueinanderpassens, der qualitativen oder inneren Zusammengehörigkeit begleitet ist.

Achten wir jetzt auch noch besonders auf die Beispiele des Zusammen oder der Folge, die wir den Beispielen dieser ästhetischen Übereinstimmung entgegenstellten. Jene Rechtecke neben den Quadraten sind freilich den Quadraten hinsichtlich der Höhe gleich. Es fehlt auch nicht die gemeinsame Grundform. Beide sind rechtwinklige Gebilde, also solche, in

welchen die beiden Grundrichtungen absolut gesondert erscheinen. Aber es fehlt die klare Differenzierung. Das Rechteck ist hinsichtlich seiner Breite nicht deutlich vom Quadrat gesondert. Es scheint eine Art von Quadrat und ist doch wiederum nicht ein Quadrat. Damit fehlt auch die Scheidung des Gegensätzlichen vom Gemeinsamen, und mit ihr die Unterordnung. Das Gegensätzliche ordnet sich nicht dem Gemeinsamen als etwas von ihm Verschiedenes ein und unter, sondern bleibt darin stecken. Dieser Sachverhalt macht, dafs die beiden Gebilde sich widerstreiten.

Und vergleichen wir die Sechsteilung mit der Siebenteilung in der Folge gleicher Takteinheiten, so finden wir: Beide haben keine Grundteilung, keine identische Folge von Einheiten gemein. Es kehrt in der Siebenteilung nicht die Sechsteilung wieder. Beide haben auch nicht eine andere, einfachere Teilung gemein, so wie etwa die Teilungen gleicher Einheiten in sechs und ein andermal in neun Teile die Dreiteilung, oder die Teilung gleicher Einheiten in sechs und ein andermal in acht Teile die Zweiteilung gemein haben.

Dagegen könnte man einwenden: Aber die Takteinheiten sind doch auch hier gleich. Und die Sechs- und die Siebenteilung sind qualitativ deutlich geschieden. Jenes ist richtig. Und auch dies trifft zu, nämlich für den zählenden und rechnenden Verstand. Aber es trifft nicht zu für den unmittelbaren Eindruck. Und darauf allein kommt es hier an. Für diesen unmittelbaren Eindruck treten die beiden Teilungen nicht klar auseinander oder stehen nicht deutlich einander gegenüber, so wie die Zweiteilung und die Dreiteilung klar auseinander treten oder deutlich einander gegenüberstehen. Sie bilden, indem wir sie nebeneinander erleben und zusammenhalten, für uns keinen unmittelbaren und sicher auffafsbaren Gegensatz. Sondern sie erscheinen, der eine wie eine Verschiebung des anderen. Sie fliefsen, nämlich wiederum für den unmittelbaren Eindruck, ineinander. Auch sie sind oder erscheinen der reflexionslosen Betrachtung als Dasselbe und doch wiederum nicht als Dasselbe. Dies bedingt auch hier den fühlbaren Widerstreit.

Solchen Widerstreit nannte ich schon „ästhetischen

Widerstreit". Ich tue dies wiederum aus keinem anderen Grund, als weil er fühlbarer Widerstreit ist: Wir haben ein Gefühl des unlustvollen Widerstreites, der Nichtübereinstimmung, der mangelnden Einstimmigkeit, des Nichtzueinanderpassens, der inneren oder qualitativen Nichtzusammengehörigkeit.

Die „differenzierende Unterordnung".

Die Beziehung, die in dem ästhetisch einstimmigen Mannigfaltigen zwischen dem Mannigfaltigen und dem dasselbe vereinheitlichenden Gemeinsamen besteht, bezeichnete ich auch als Unterordnung des Mannigfaltigen unter das Gemeinsame. Diese „Unterordnung" verdient noch besondere Beachtung.

„Unterordnung" ist zunächst eine überall im psychischen Leben vorkommende eigenartige Apperzeptionstatsache. Das Wort besagt allgemein, dafs Eines, nämlich das Untergeordnete, nach Mafsgabe des Grades der Unterordnung, von mir aufgefafst wird, für mich in Betracht kommt, auf mich und in mir wirkt, nicht für sich, oder als selbständiges Objekt der Betrachtung, sondern in „Beziehung" auf ein Übergeordnetes oder Herrschendes, als zu ihm gehörig, als ein Moment in ihm, eine Bestimmtheit desselben. Es bezeichnet die relative apperzeptive Aufnahme Jenes in Dieses, das Hineingenommensein des Untergeordneten in das Übergeordnete, das blofse Mitapperzipiertsein des ersteren im Akte der Apperzeption des letzteren.

Diese Unterordnung läfst sich zerlegen in zwei Momente. Sie ist zunächst Einheitsapperzeption, Zusammennehmen des Über- und des Untergeordneten in einen einzigen Akt der Auffassung. Sie ist dann aber weiterhin Verlegung des Schwerpunktes der Auffassung oder Betrachtung in das Übergeordnete: Ich fasse wohl auch das Untergeordnete auf, aber ich betrachte es — mit einem neuen Ausdruck — „unter dem Gesichtspunkte" des Übergeordneten, „im Hinblick" auf dasselbe: Es ist für mich ein zu diesem Hinzukommendes, ihm Anhaftendes, Dienendes. Es ist für meine Betrachtung ein mehr oder minder „um" des Übergeordneten „willen" Vorhandenes. Es ist eine Weise seines Daseins.

Und Unterordnung des Verschiedenen, des Aufsereinander, des Divergierenden, schliefslich des völlig Gegensätzlichen, unter ein Gemeinsames besagt dementsprechend, dafs das Verschiedene, mehr oder minder, von mir betrachtet wird oder für mich in Betracht kommt — nicht mehr für sich oder als das, was es an sich ist, sondern als ein Moment in dem Gemeinsamen; dafs die divergierenden Elemente auf ihre divergierenden Wirkungen relativ verzichten und sich hinsichtlich ihrer Wirkung oder für meinen „Eindruck" in den „Dienst" stellen des Gemeinsamen. Ihr „Dienst" besteht darin, dafs sie aus dem Gemeinsamen ein relativ Neues machen, nämlich ein Differenziertes.

Diese Differenzierung ist nicht eine Verneinung des Gemeinsamen, nicht ein Zerteilen, Zerfällen, ein Verwandeln des Einen in ein Mehreres, sondern es ist eine Bejahung des Gemeinsamen. Es ist eine Steigerung desselben. Es ist auch Negation, aber nur des, abgesehen von der Differenzierung, einförmigen und damit leblosen Gemeinsamen. Es ist also eine Belebung desselben. Damit kommt auch das Verschiedene oder Divergierende durchaus zu seinem Rechte; ja es kommt zu besonderer Wirkung. Aber eben als das Differenzierende, Steigernde, Belebende.

Prinzip des Gleichgewichtes in der differenzierenden Unterordnung.

Die Unterordnung, von der ich hier rede, mufs in den ästhetischen Objekten allemal eine zweifellose sein. Sie mufs unmittelbar einleuchten, nicht für den Verstand, aber für den unmittelbaren „Eindruck". Ohne dies würde, wie schon oben gesagt, das Objekt nicht das qualitativ einheitliche sein, das es sein soll, sondern es würde zerfallen. Das Gesetz der qualitativen Einheitlichkeit bleibt aber jederzeit das Grundgesetz der ästhetischen Lust.

Zugleich aber fordert doch auch die Differenzierung ihr Recht. Und diese wirkt notwendig der Übermacht des „Gemeinsamen" entgegen. Je mehr das Differenzierende wirklich „differenziert", d. h. je mehr das Einzelne in seiner Besonder-

heit und Eigenart bedeutsam heraustritt, umsomehr hebt es die absolute Herrschaft des Gemeinsamen auf. Und dies eben ist sein „Recht". Überwiegt das Moment der Einheitlichkeit allzusehr, so ist Gefahr, dafs es das Verschiedene nicht beherrsche, sondern verschlinge. Das letzte Ergebnis wäre wiederum die interesselose Einförmigkeit. Es hat also auch das relativ selbständige Heraustreten des Einzelnen in seiner Besonderheit positive ästhetische Bedeutung.

Dies drücken wir so aus, dafs wir von einem Prinzip des Gleichgewichtes in der differenzierenden Unterordnung sprechen. Gemeint ist damit, dafs die Lust an dem Mannigfaltigen wächst in dem Mafse, als das Moment der Geschiedenheit und Gegensätzlichkeit, oder als das Geschiedene und Gegensätzliche in seiner Geschiedenheit, seiner Gegensätzlichkeit, seinem Aufsereinander, seiner qualitativen Besonderheit, relativ selbständig hervortritt, relativ, d. h. soweit dies unbeschadet der sicheren Unterordnung unter das Gemeinsame geschehen kann.

Grade der Differenzierung.

Dies nun weist schon auf verschiedene mögliche Grade der Differenzierung und differenzierenden Unterordnung. Dieselben unterscheiden sich durch das Mafs, in dem die differenzierenden Momente, unbeschadet der Unterordnung, sich verselbständigen.

Gehen wir darauf etwas näher ein. Eine differenzierende Unterordnung findet schon statt bei der einfachen geraden Linie. Ihre Richtung ist überall dieselbe. Zugleich ist sie ein Aufsereinander von Teilen. Jeder Teil ist absolut anderswo als jeder andere; jeder ist von jedem anderen räumlich absolut geschieden. Und dies Aufsereinander von Teilen findet statt innerhalb der einheitlichen Richtung. Es ist also eine echte „Differenzierung". Es ist nicht in der geraden Linie Gleichheit der Richtung und daneben auch Verschiedenheit der Teile. Sondern die Verschiedenheit der Teile ist die Verschiedenheit der Momente in eben dieser sich selbst gleichen Richtung. Oder, wenn wir hier sogleich die „Bewegung" hereinziehen, die für uns in der

Linie liegt: Die verschiedenen Teile sind die sukzessiven Momente, in welchen die einheitliche Bewegung sich verwirklicht. Sie sind das diese Bewegung Differenzierende. In dieser Differenzierung liegt wiederum die Unterordnung ohne weiteres eingeschlossen.

Das Aufsereinander der Teile ist aber in der einfachen geraden Linie keine Herausgelöstheit oder Losgetrenntheit, keine Diskretheit. Die Teile gehen räumlich stetig ineinander über, oder hängen stetig zusammen. Dadurch wird die Einheitlichkeit zu einer besonders innigen.

Zugleich widerspricht dieselbe doch nicht dem Bedürfnis, Teile für sich, und in ihrer Besonderheit, apperzeptiv herauszuheben. Ich kann in der geraden Linie beliebig diesen oder jenen Teil für sich auffassen. Sie fordert nicht bestimmte Einzelauffassungen, aber sie erlaubt sie. — Man vergleiche mit dieser geraden Linie die Linien, von denen ich oben sprach, die regellos die Richtung wechselnde, und die annähernd gerade.

Die Differenzierung in der geraden Linie ist aber vermöge jenes stetigen Aneinander der Teile die einfachste und insofern unvollkommenste. Die Selbständigkeit der differenzierenden Momente ist eine möglichst geringe.

In diesem Punkte nun tritt zur einfachen geraden Linie jene Folge von Quadraten und Kreisen in vollsten Gegensatz. Da finden wir an Stelle des stetigen Aneinander die Teilung, und weiter die Besonderung, die räumliche Lostrennung der Teile voneinander; und wir finden endlich die selbständige und gegensätzliche qualitative Ausgestaltung der Quadrate einerseits, und der Kreise andererseits.

In der Mitte zwischen diesen beiden Beispielen der „differenzierenden Unterordnung“ steht etwa die rechtwinkelige Aneinanderfügung gerader Linien oder Stäbe, wie sie beim „Mäanderband“ stattfindet. Die Grundrichtung eines solchen Mäanderbandes sei die horizontale. Dann stellt sich das Ganze zunächst dar als einheitliche, horizontale, zugleich in bestimmter Breite geschehende Ausdehnung. Dies Einheitliche aber differenziert sich in den aufeinanderfolgenden Stäben nach den beiden absolut verschiedenen Grundrichtungen. Stäben, die horizontal verlaufen, folgen jedesmal vertikal gerichtete, und umgekehrt.

Aber eben in diesem Gegensatze wirken die Stäbe zusammen zu dem Ganzen, das einheitlich in beiden Richtungen zumal sich entfaltet.

Zu diesem Gegensatz tritt dann beim Mäanderband gleichzeitig auch noch der ebenso deutliche Gegensatz und das unmittelbare Gegeneinanderwirken der Bewegung von unten nach oben und von oben nach unten; und weiterhin, wenn das Mäanderband reicher gegliedert ist, der Gegensatz und das Gegeneinanderwirken der Vorwärts- und Rückwärtsbewegung, des Fortschrittes und der Zurückhaltung. Daraus ergibt sich eine ästhetische Einheit in einem mehrfachen Gegensatz, ein reich bewegtes und doch eng geschlossenes Ganze.

Andere Formen bringen uns wiederum der geraden Linie, von der wir ausgingen, näher, ohne uns doch zu ihr zurückzuführen. Der Gegensatz, der im Mäanderbande stattfindet, ist überall ein schroffer und harter. Darin liegt Kraft und ein eigenartiger Wert. Dieser Gegensatz kann aber, ohne zu schwinden, sich mildern. Damit entsteht eine neue Art der Differenzierung, die wiederum ihren eigenen Wert besitzt.

Gemeint ist zunächst dies: Es kann in das Gegensätzliche selbst unmittelbar das vereinheitlichende Gemeinsame oder ein vereinheitlichendes Gemeinsame eingehen, ohne dafs darum doch das Eine und das Andere seine Selbständigkeit verliert. Es wird etwa der einfache Mäander zum Zickzackornament, in welchem die horizontale und die vertikale Richtung sich zur schrägen vereinigen. Dabei bleibt für uns oder unseren unmittelbaren Eindruck die einheitliche Grundrichtung als etwas durchaus für sich Auffafsbares bestehen. Es bleibt andererseits ebenso der klare Gegensatz der horizontalen und der vertikalen Bewegung. Aber nicht mehr in Gestalt des Nebeneinander: Die eine schräge Bewegung ist beides zumal, horizontale und vertikale Bewegung. Es bleibt ebenso der Gegensatz des Auf und Ab. Aber nicht schlechthin für sich, sondern zugleich verbunden mit der einheitlichen Vorwärtsbewegung.

Auch diese Differenzierung nun ist, obgleich sie das Vereinheitlichende in die Glieder und ihren Gegensatz selbst mit aufnimmt, noch Differenzierung eines Ganzen durch gesonderte

Elemente oder Teile. Aber auch dies Moment der Sonderung kann schwinden: Es entsteht dann die stetige oder gleitende Gliederung. Das Zickzackornament wird zur Wellenlinie.

Die Wellenlinie ist noch gegliedert, aber eben stetig. Wir erleben, so gut wie bei der Zickzacklinie oder dem Mäander, den Gegensatz des Auf und Ab. Und wir erkennen deutlich die Vorwärtsbewegung des Ganzen und ihr gegenüber diese dazu senkrechten Bewegungen. Und die Momente des Auf und Ab, und damit zugleich die Momente der Vorwärtsbewegung, die in diesem Auf und Ab sich verwirklichen, die „Phasen" der Bewegung, folgen sich, sind also aufser einander. Aber die Teile sind nicht gesondert, die Momente verteilen sich nicht an gesonderte Glieder.

Damit ist wiederum eine besondere Art der Einheitlichkeit gegeben. Es ist die Einheitlichkeit des Verschiedenen, bei der nirgends in einem Punkte Eines an die Stelle eines Anderen tritt. Nirgends setzt Eines ab, und setzt ein Anderes neu ein. Und doch ist im Ganzen, deutlich unterschieden oder qualitativ geschieden, jetzt Eines, dann ein Anderes.

In solcher gleitenden Gliederung ist dem Bedürfnis der Zusammenfassung zum Ganzen, und der gleichzeitigen Auffassung des Einzelnen als Einzelnes, und der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze, nach bestimmter Richtung hin in einer besonderen Weise genügt. Es wird zunächst dem Bedürfnis der Zusammenfassung, und damit zugleich der Unterordnung in besonderem Mafse sein Recht. Es wird aber auch das Bedürfnis der Auffassung des Einzelnen durchaus befriedigt. Es wird nur befriedigt in eigentümlicher Weise. Das Einzelne fordert nicht gebieterisch an einem Punkte die gesonderte Auffassung, aber es ladet doch, durch seine besondere Bildung, zur apperzeptiven Besonderung vollkommen unzweideutig ein. Es tut dies mit sanfter Nötigung, ohne fühlbaren Gegensatz zwischen der Zusammenfassung und der Auffassung des Einzelnen. Das Einzelne „hebt sich heraus" aus dem Ganzen, in dem besonderen Sinne, dafs es zugleich im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Ganzen bleibt. Die Zusammenfassung, so können wir sagen, wird aus sich selbst heraus überall

zugleich zur Einzelauffassung, sie gleitet in dieselbe über. Oder umgekehrt gesagt, die Auffassung des Einzelnen gleitet überall aus sich selbst heraus in die Zusammenfassung oder einheitliche Auffassung des Ganzen über. Hierin liegt die leichteste und zwangloseste Art der Differenzierung und der Unterordnung des Einzelnen unter ein Ganzes. Und daraus gewinnt diese stetige Gliederung einen eigenartigen Wert.

Dafs die hier unterschiedenen Möglichkeiten der Differenzierung auch auf anderen Gebieten bestehen, und eigenartige Eindrucksfähigkeit besitzen, werden wir später sehen.

Prinzip der stufenweisen differenzierenden Unterordnung.

In jener Folge von Quadraten und Kreisen fanden wir bereits eine Mehrheit von Momenten des Aufsereinander oder der räumlichen und qualitativen Scheidung, also eine mehrfache Differenzierung. Es ist jetzt noch Gewicht darauf zu legen, dafs diese Differenzierungen nicht nebeneinander stehen, sondern ineinander sind, sozusagen eine einzige, aber in Stufen sich vollziehende Differenzierung: Das Differenzierende trägt wiederum in sich ein Gemeinsames, das weiter differenziert wird. In solcher Differenzierung in Stufen findet das Prinzip der ästhetischen Einheit in der Mannigfaltigkeit erst seine volle Ausgestaltung. Das Eine geht in Stufen in eine Mannigfaltigkeit auseinander; oder das Mannigfaltige ordnet sich in Stufen, durch Einheiten hindurch, einer letzten Einheit ein und unter.

Diese letzte Einheit ist in dem fraglichen Falle, wie schon gesagt, die eine, in identischer Grundrichtung, zugleich in gewisser Breite geschehende Ausdehnung oder Ausdehnungsbewegung. Diese differenziert sich in aufsereinanderliegende Teile. Die einheitliche Folge dieser Teile aber nimmt in sich den Unterschied und Wechsel auf, der mit der Verwandlung der Teile in selbständig abgeschlossene Gebilde gegeben ist. Das Gleichartige der Grundform dieser Gebilde endlich differenziert sich in der entgegengesetzten, geradlinigen und krummlinigen Ausgestaltung ihrer Grundform.

Oder in umgekehrter Richtung betrachtet: Diese gegensätzliche Ausgestaltung der wechselnden Gebilde fügt sich ein und ordnet sich unter der gemeinsamen Grundform derselben. Die Folge dieser Gebilde ordnet sich unter einem einheitlichen Gesetz der Folge. Die Teile überhaupt endlich ordnen sich unter der einheitlichen Gesamtbewegung.

Indem wir diesen Sachverhalt uns vergegenwärtigen, und erst indem wir dies tun, erscheint uns das Ganze, von dem wir hier reden, als das reich Differenzierte und in dieser Differenzierung zugleich — nicht auseinanderfallende, sondern geschlossene Einheitliche, das es ist. Und nur so verstehen wir zugleich den Zuwachs lustvollen Interesses, der ihm, vor allem im Vergleich mit der einfachen geraden Linie, zu teil wird. Ich brauche nicht zu sagen, dafs das Beispiel — die Quadrate und Kreise — eben ein Beispiel ist, und immer noch ein Beispiel von relativer Einfachheit, vielleicht auch von relativer Bedeutungslosigkeit.

Immanente und sukzessive Differenzierung.

Die Betrachtung der Reihe von Quadraten und Kreisen ergibt aber zugleich einen Unterschied zweier prinzipiell verschiedener Arten der Differenzierung und differenzierenden Unterordnung. Wir bezeichnen sie sofort mit ihren Namen: „Immanente Differenzierung" und „Differenzierung im Nebeneinander" oder „immanente" und „sukzessive" Differenzierung.

Die einheitliche Ausdehnung oder Ausdehnungsbewegung, die in der Reihe der Quadrate und Kreise gegeben ist, geht auseinander in die nebeneinander stehenden Quadrate und Kreise. Sie erscheint aber zugleich in sich selbst differenziert in die Bewegung längs der Reihe, d. h. wenn die Reihe eine horizontale ist, in die horizontale Ausdehnungsbewegung einerseits, und in die dazu senkrechte, also die vertikale Bewegung andererseits. Jene Art der Differenzierung nun nennen wir Differenzierung im Nebeneinander oder sukzessive Differenzierung, diese letztere immanente Differenzierung.

In der Reihe von Quadraten und Kreisen sind diese beiden

Arten der Differenzierung zugleich gegeben. Dieselben können aber ebensowohl für sich allein auftreten. Die Differenzierung im Nebeneinander etwa besteht für sich in der geraden Linie: Die eine Bewegung verwirklicht sich im Nebeneinander oder Nacheinander von Teilen.

Die immanente Differenzierung dagegen ist für sich gegeben im einzelnen Quadrate. Es sind im Quadrat geschieden und zwar absolut geschieden die beiden Grundrichtungen. Sie sind es, ohne doch auseinander oder nebeneinanderhin zu treten. Sie bleiben in der Fläche des Quadrates trotz ihrer Geschiedenheit ineinander. Dies eben ist der Sinn der immanenten Differenzierung.

Auch diese Differenzierung ist deutlichste Unterordnung. Die geschiedenen Richtungen sind der einen in sich ungeschiedenen flächenhaften Ausdehnung untergeordnet. Sie sind nicht für sich, sondern sind Momente in der ungeschiedenen Einheit, Bestimmungen, Seiten, Attribute derselben.

Diese beiden Arten der Differenzierung sind, wie gesagt, grundsätzlich verschieden. Dies hindert doch nicht, dafs sie — nicht blofs verbunden sein können, sondern dafs sie auch ineinander übergehen. In gewisser Weise stellt sogar jederzeit die eine zugleich als die andere sich dar.

In der Rosette etwa differenziert sich das eine allseitige aus sich Herausgehen, die eine Bewegung der Ausweitung von der Mitte aus, in einzelne Bewegungen von verschiedener Richtung. Dies ist immanente Differenzierung. Aber die Sektoren der Kreisfläche, die so entstehen, bilden doch auch wiederum notwendig ein Nebeneinander. Sie teilen die Kreisfläche in nebeneinander befindliche Teile. Und schliefslich sind auch im Quadrate die geschiedenen Richtungen in gewifser Weise nebeneinander. Sie folgen sich in der Umgrenzungslinie.

Umgekehrt stehen im Mäander die horizontalen und vertikalen Stäbe nebeneinander. Aber dies Nebeneinander ist zugleich, mit Rücksicht auf das Ganze, eine immanente Differenzierung. Das Ganze ist ein horizontal und vertikal Gerichtetes. Es ist Beides in Einem. Aber nun kommt, indem es in Teile sich zerlegt, zugleich, in diesen Teilen, abwechselnd

das eine und das andere dieser Momente zu gesonderter Aussprache.

Nicht minder ist beim Mäanderbande das Ganze als Ganzes sowohl aufwärts als abwärts gerichtet. Es ist endlich ebenso als Ganzes ein sich ausdehnendes und ein in sich zurückhaltendes Gebilde. So ist also auch die Heraussonderung dieser gegensätzlichen Momente mit Rüchsicht auf das Ganze eine immanente Differenzierung. Zugleich vollzieht sich doch diese immanente Differenzierung sukzessiv, in gesonderten Linienstücken, und wird so zur Differenzierung im Nebeneinander.

Und schliefslich können wir sagen: Auch die Differenzierung in der geraden Linie ist in gewisser Weise mit Rücksicht auf das Ganze eine immanente Differenzierung. Es liegt in der einen Bewegung, unmittelbar, und schon in ihrem Beginn, die Möglichkeit oder Tendenz des Daseins in verschiedenen Orten. Diese verwirklicht sich nur eben, wie sie nicht anders kann, sukzessive.

Kurz, es erscheint schliefslich in gewisser Weise jede Differenzierung im Nebeneinander zugleich auch als eine immanente; so wie umgekehrt die immanente Differenzierung jederzeit eine Art des Nebeneinander hervorbringt.

Dies hebt doch das Recht und die Notwendigkeit der Unterscheidung nicht auf. Das Auseinandergehen der Richtungen im Quadrat ist im Quadrat selbst nicht ein Auseinandergehen in nebeneinander stehende Teile, derart, dafs ein Teil die eine, ein anderer die andere Richtung verwirklichte, sondern es ist ein Ineinanderbleiben und trotzdem eine volle Scheidung, nur dafs diese Scheidung erst durch die nebeneinander stehenden und sich folgenden Seiten des Quadrates anschaulich wird. Davon aber ist die Verwirklichung der Differenzierung einer einheitlichen, gleichgerichteten Bewegung, wie sie in der geraden Linie, oder, noch bestimmter, in der Punktreihe stattfindet, das volle Gegenteil.

Viertes Kapitel: Prinzip der monarchischen Unterordnung.

Die „monarchische“ Unterordnung.

Alle ästhetischen Formprinzipien, die im Bisherigen festgestellt wurden, sind nichts als notwendige nähere Bestimmungen des einen Formprinzips der qualitativen Einheitlichkeit eines Mannigfaltigen: Ein Gemeinsames hat eine psychische oder apperzeptive Selbständigkeit, tritt für sich heraus, hebt sich bestimmt heraus, und dies Gemeinsame geht zugleich, ohne sich oder sein selbständiges Dasein aufzugeben, in Unterschiede und Gegensätze auseinander. Dieser Sachverhalt entspricht der in der Natur der Seele liegenden Tendenz, einheitlich zu apperzipieren, oder ein Mehreres als qualitatives Ganze aufzufassen, und zugleich in diese Einheitsapperzeption oder diesen einen Akt der Apperzeption mehrere gesonderte Akte der Apperzeption des Einzelnen unmittelbar einzuordnen, derart, dafs jener eine Akt der Apperzeption unter voller Festhaltung seiner Einheit in eine Mehrheit von Akten der Apperzeption sich gliedert.

Zugleich mit dieser Tendenz der qualitativen Vereinheitlichung besteht aber in der Natur der Seele eine andere Tendenz der Vereinheitlichung. Die apperzipierende Seele trägt in sich nicht nur die Tendenz der Zusammenfassung eines Mannigfaltigen zur Einheit in dem soeben von neuem bezeichneten Sinne, sondern es ist in ihr zugleich die Tendenz des Zusammenschlusses des Mannigfaltigen in einer Einheit, d. h. des Zusammenschlusses desselben in einem Punkte. Es liegt in der Natur der Seele eine Tendenz der Unterordnung des Mannigfaltigen — nicht nur unter ein in dem Mannigfaltigen liegendes Gemeinsame, sondern zugleich der Unterordnung des durch solche Unterordnung Vereinheitlichten unter ein Element oder einen Teil des Mannigfaltigen. Diese Unterordnung bezeichne ich als monarchische Unterordnung.

Zu dieser „monarchischen Unterordnung“ gelangen wir leicht von dem vorhin betrachteten Quadrate aus. In demselben ist die flächenhafte Ausdehnung eine einzige, sich selbst gleiche in doppelter oder dreifacher Hinsicht. Sie ist in

beiden Richtungen eine solche, wie sie sich ergibt, wenn eine gerade Linie zu sich selbst parallel, und zugleich in einer und derselben, zu ihr senkrechten Richtung sich verschiebt. Und dazu kommt zweitens oder drittens dies, dafs die Ausdehnung in beiden Richtungen gleich grofs ist.

Dies letztere Moment nun fehlt beim Rechteck. Die Ausdehnung in beiden Richtungen ist bei ihm hinsichtlich ihrer Gröfse verschieden. Darin liegt zunächst eine neue Differenzierung. Die einheitliche flächenhafte Ausdehnung differenziert sich, wie beim Quadrat, in die beiden Grundrichtungen. Dann aber erfährt diese differenzierte Ausdehnung eine neue Differenzierung, nämlich eine solche hinsichtlich ihrer Gröfse.

Darin nun liegt ein neues ästhetisches Moment; ein neuer belebender Faktor.

Doch müssen wir gleich eine Bedingung hinzufügen. Auch diese Differenzierung mufs eine entschiedene sein. Es darf nicht der Gröfsenunterschied da sein, und zugleich nicht dazusein scheinen. Das Rechteck darf nicht als ein annäherndes Quadrat erscheinen. Die Ausdehnung in der einen Richtung mufs über die in der anderen Richtung entschieden überwiegen.

Mit dieser neuen Differenzierung zugleich aber stellt sich nun eine völlig neue Art der Unterordnung ein: Die kleinere Ausdehnung erscheint untergeordnet der gröfseren.

Diese Unterordnung ist, wie man sieht, nicht Unterordnung unter ein einem Mannigfaltigen Gemeinsames oder unter ein einheitliches Ganze, sondern sie ist Unterordnung eines Elementes unter ein daneben stehendes Element innerhalb eines Ganzen. Wir könnten sagen, sie ist Unterordnung unter ein Nebengeordnetes, nämlich ein Nebengeordnetes hinsichtlich seines Verhältnisses zum Ganzen. Diese Unterordnung ist es, die ich als „monarchische Unterordnung" bezeichne. Der Monarch ist Einer im Ganzen, wie die „Untertanen", oder er ist, wie sie, ein Element des Ganzen. Ihm aber sind alle anderen untergeordnet.

Diese monarchische Unterordnung ist eine eigenartige Tatsache, neben jener Unterordnung unter ein Gemeinsames. Aber sie ist zugleich eine ihr unmittelbar verwandte Tatsache, näm-

lich eine gleichartige Apperzeptionstatsache. Die Unterordnung unter ein Gemeinsames läfst sich, soweit wenigstens sie „Unterordnung im Nebeneinander“ ist, vergleichen dem Nebeneinander von einzelnen Teilwellen, mit herausragenden Wellengipfeln, in einer einzigen Gesamtwelle. Die Unterordnung dagegen, von der jetzt die Rede ist, vergleicht sich einem Hineintendieren und relativen Hineinfliefsen einer Welle in eine andere, oder einer Wellenhöhe in eine andere, innerhalb einer Gesamtwelle. Sie ist ein Hinübergezogen- und relatives Hineingezogensein jener in diese, ein vollkommeneres oder minder vollkommenes Aufgenommensein der einen in der anderen.

Dabei sind die „Wellen“ Akte der Apperzeption; das Aufgenommensein ist ein apperzeptives: Ich apperzipiere oder erfasse innerlich, so kann ich auch hier, analog wie bei der Unterordnung unter das Gemeinsame, den Sachverhalt beschreiben, das Untergeordnete und das Übergeordnete in einem einzigen Akte und zugleich relativ für sich. Aber ich erfasse nicht beide in gleicher Weise. Sondern ich „sehe“ Jenes unter dem „Gesichtspunkte“ Dieses, oder betrachte es im „Hinblick“ auf Dieses. D. h. ich „sehe“ oder „erblicke“ das Untergeordnete relativ in dem Übergeordneten. Der Akt der Auffassung des einen verliert an Selbständigkeit zu Gunsten der Auffassung des anderen. Das in jenem Aufgefafste ist in minderem Grade für sich aufgefafst, und dafür relativ in dem Akte der Auffassung des Übergeordneten mitaufgefafst. Das Übergeordnete befafst also für meine Auffassung oder meine Auffassungstätigkeit das Untergeordnete zugleich, mehr oder minder, in sich. Dies letztere wird damit für meine Auffassungstätigkeit oder innerhalb meiner Betrachtung in höherem oder geringerem Grade ein blofser Teil des Übergeordneten, etwas an ihm, eine Bestimmung, ein Faktor, ein Moment in demselben.

Dabei erfährt das Übergeordnete einen Zuwachs. Seine Bedeutung für mich wird gesteigert. Dagegen erscheint die selbständige Bedeutung des Untergeordneten vermindert. Es ist hinsichtlich seiner eigenen Eindrucks- und Wirkungsfähigkeit herabgesetzt. Dies ist der Sinn der unterordnenden „Ab-

sorption". Jede apperzeptive Unterordnung ist eine solche Absorption.

Statt der Gesamtwelle, von der ich oben sprach, könnte ich auch eine Gebirgsmasse setzen, statt der Einzelwellen oder einzelnen Wellenhöhen die herausragenden Berggipfel. Bleiben wir bei diesem Bilde, dann entspricht der monarchischen Unterordnung die Gebirgsmasse, die sich in einem überragenden Gipfel zusammenfafst, derart, dafs die sonstigen Höhen nach diesem Gipfel hingravitieren, als Vorhöhen oder Ausläufer, als Ansätze und Absätze, kurz als untergeordnete und anhängende Teile dieser überragenden und sie alle in sich befassenden und zur Einheit zusammenschliefsenden Höhe erscheinen.

Von einem „Prinzip" der monarchischen Unterordnung ist hier die Rede. Damit ist zunächst die in der Natur der Seele liegende Tendenz zum Vollzug einer solchen Unterordnung bezeichnet. Jetzt fragt es sich aber, wie weit ein ästhetisches Objekt dieser Tendenz „entgegenkommt". Aus solchem Entgegenkommen ergibt sich eine erhöhte Lust an dem Objekte.

Dies „Entgegenkommen" nun findet statt in dem Mafse, als das ästhetische Objekt ein qualitativ einheitliches Ganze ist, zugleich aber in ihm ein Element oder Teil seiner Natur nach beherrschend heraustritt, sich heraushebt, sich verselbständigt, irgendwie ausgezeichnet oder „betont" ist, kurz geeignet erscheint, in besonderer Weise die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Je mehr dies der Fall ist, umsomehr fordert dies Element dazu auf, die anderen Elemente ihm apperzeptiv unterzuordnen, desto leichter erscheint in ihm das Ganze zusammengefafst oder verdichtet; umsomehr gewinnt es in ihm seinen apperzeptiven „Schwerpunkt".

Doch ist diese Fähigkeit eines Elementes, apperzeptiver Schwerpunkt des Ganzen zu werden, nicht allein abhängig von dieser besonderen Fähigkeit, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sondern sie ist zugleich jederzeit bedingt von seiner besonderen Stellung im Ganzen. Es gibt in jedem Ganzen „natürliche" apperzeptive Schwerpunkte.

Davon nachher. Einstweilen leuchtet ein, dafs jenes „sich Herausheben" durch vielerlei Mittel bewirkt sein kann; in der

Architektur etwa durch die überragende Gröfse eines Teiles, das räumliche Heraustreten aus der Masse, sei es horizontales Hervortreten, sei es vertikales Überragen; durch besondere Färbung, durch ornamentale Auszeichnung, durch jede Formgebung, vermöge welcher ein Teil eine Funktion des Ganzen in sich zum spezifischen Ausdruck zu bringen, oder das Ganze in irgend welchem Umfange und in irgend welcher Hinsicht oder Richtung zu „verdichten“ scheint. Was man in der Architektur speziell als „Glied“ zu bezeichnen pflegt, ist allemal ein solches „verdichtendes“ und demgemäfs einen gewissen „Herrscheranspruch“ erhebendes Element.

Zwei Möglichkeiten der monarchischen Unterordnung.

Wir unterscheiden aber hier zunächst zwei Arten der monarchischen Unterordnung, die von allem, was über diese Unterordnung bisher gesagt wurde, unabhängig bestehen. Diese beiden Arten entsprechen genau den beiden Arten der Unterordnung unter ein Gemeinsames oder der Einordnung in ein einheitliches Ganzes, die oben unterschieden wurden. Bezeichnen wir sie gleich mit den entsprechenden Namen: Auch die monarchische Unterordnung ist das eine Mal „immanente“ Unterordnung, das andere Mal Unterordnung „im Nebeneinander“.

Die monarchische Unterordnung innerhalb des Rechtecks, von der oben die Rede war, ist ein Beispiel der immanenten Unterordnung. Es ist in ihm, wie gesagt, die kleinere Ausdehnung der gröfseren untergeordnet. Nehmen wir an, die letztere sei die vertikale. Dann ist dieser die Breitenausdehnung untergeordnet. Die Unterordnung ist eine immanente, weil die Differenzierung der flächenhaften Ausdehnung in die beiden Richtungen eine immanente ist. Die „Unterordnung“ besagt in dem fraglichen Falle, dafs für unseren unmittelbaren Eindruck die Breitenausdehnung relativ, d. h. je nach dem Übergewicht der Höhenausdehnung nicht mehr neben der Höhenausdehnung, als etwas ihr koordiniertes, in Betracht kommt, sondern ihre selbständige Wirkung und Eindrucksfähigkeit verloren hat zu

Gunsten der Höhenausdehnung; dafs die Breitenausdehnung mehr oder minder in die Höhenausdehnung als ein Moment in ihr oder eine Bestimmung an ihr aufgenommen ist. Das fragliche Rechteck ist seinem eigentlichen Wesen nach nicht ein horizontal und vertikal ausgebreitetes, sondern es ist das letztere. Es ist ein stehendes oder sich aufrichtendes Rechteck. Das sich Aufrichten ist die Funktion oder die Verhaltungsweise des Rechtecks. Die Breitenausdehnung dagegen ist die Weise, wie diese Funktion sich vollzieht. Das Rechteck richtet sich auf, aber es tut dies in gewisser Breite. Das sich Aufrichten ist ein in solcher Weise näher charakterisiertes. Wir könnten diese Unterordnung auch als attributive bezeichnen. In der Tat charakterisiert eine gleichartige Unterordnung das logische Attribut im Vergleich zu dem, dessen Attribut es ist.

Dieser immanenten Unterordnung nun steht gegenüber die Unterordnung im Nebeneinander, d. h die Unterordnung eines Teiles des Ganzen unter einen räumlich oder zeitlich daneben stehenden Teil. Beispiele sind die Unterordnung der Seitenflügel eines Baues unter den Mittelbau, oder der sich durchkreuzenden Schiffe eines Domes unter die kuppelüberwölbte Vierung, die Unterordnung der „begleitenden" Stimmen unter die „führende" Melodie, der unbetonten Elemente eines rhythmischen Ganzen unter die betonten, die Unterordnung der Gestalten eines Bildes unter eine, das Ganze dominierende Gestalt u. s. w.

Auch hier bezeichnet die Unterordnung jenes Hineingenommensein Eines in ein Anderes, nämlich des Untergeordneten in das Übergeordnete oder Herrschende. Auch hier ist Jenes, je nach dem Grade der Unterordnung, nicht mehr für sich da, sondern „um" des Herrschenden „willen", als ein zu ihm „Gehöriges", ihm Anhängendes, ihm Dienendes, darauf Hinweisendes, als etwas, das ich „im Hinblick" auf das Herrschende betrachte oder unter den „Gesichtspunkt" desselben stelle. Auch hier besagt die Unterordnung, dafs das Ganze in dem Herrschenden sich zusammenfafst, für meine Auffassung darin sich verdichtet, darin seinen Schwerpunkt hat, kurz mir in besonderem Mafse in ihm gegeben ist. Ich nenne etwa ein Landschaftsbild „die Mühle", obgleich die Mühle nicht das einzige in ihm Dargestellte ist.

Aber alles scheint ihr untergeordnet. Alles steht zu ihr in Beziehung. Alles gehört zur Mühle. Die Landschaft in der Umgebung der Mühle ist nicht diese Landschaft, sondern sie ist die „Umgebung" der Mühle. Die Personen sind „Staffage" für die Mühle. Dafs es so ist, und sonach das Ganze in der Mühle sich zusammenfafst, dies eben gebe ich durch jene Bezeichnung der Landschaft, als „die Mühle", zu erkennen.

Aus solchen Beispielen leuchtet deutlich die besondere ästhetische Bedeutung dieser monarchischen Unterordnung ein. Auch diese Art der Unterordnung schafft Einheit. Aber sie schafft Einheit von ganz besonderer Art. Nicht mehr blofse Einheitlichkeit „wie die Unterordnung unter, oder die Einordnung in ein Gemeinsames, sondern Einheit in einem Punkte. Dies ist Einheit von besonderer Innigkeit.

Und damit nun wird dem ästhetischen Grundgesetz, das eben ein Gesetz der Einheit ist, in besonderem Mafs entsprochen. Es wird dem Bedürfnis der Einheitsapperzeption in besonderer Weise genügt. Die auffassende Seele hat hier in ganz eigenartiger Weise Vieles in Einem. Daraus ergibt sich ein Zuwachs an ästhetischer Befriedigung.

Diese Unterordnung ist, wie gesagt — in gleicher Weise, wie die Unterordnung unter, oder die Einordnung in ein Gemeinsames — immanente Unterordnung oder Unterordnung im Nebeneinander. Hinzugefügt mufs werden, dafs auch das Verhältnis der beiden Arten der Unterordnung zueinander hier das Gleiche ist wie dort. Dies heifst insbesondere: Die Unterordnung im Nebeneinander kann zugleich mehr oder minder mit Rücksicht auf das Ganze als eine immanente Unterordnung sich darstellen. Die Unterordnung etwa eines gotischen Domes unter den Turm, um dies neue Beispiel zu erwähnen, ist zugleich, an der Stelle, wo sie unmittelbar sich vollzieht, eine immanente Unterordnung der Längenentwickelung des Ganzen unter seine Höhenentwickelung.

Bedingungen der monarchischen Unterordnung.

Dafs die Unterordnung eines Ganzen unter ein herrschendes Element dem Bedürfnis des Geistes oder der Natur der

Seele entspricht, dieser allgemeine Satz genügt nicht. Es bleibt noch die Frage, die wir oben offen liefsen, welches denn in einem gegebenen Fall das Element sei, dem sich das Ganze *natürlicherweise* unterordne.

Zwei Bedingungen der Unterordnung wurden oben einander gegenübergestellt. Einmal die psychische Gröfse, das Gewicht, die Bedeutsamkeit des zur „Herrschaft" bestimmten Elementes. Zum anderen die besondere Stellung dieses Elementes im Ganzen.

Die Unterordnung ist, ich wiederhole, ein apperzeptives Hinüberfliefsen des Untergeordneten in das Herrschende, ein relatives Hineingenommen- oder Aufgesaugtwerden durch dasselbe. Und zu solchem Hineinnehmen ist das Herrschende umsomehr fähig, je mehr es bedeutsam heraustritt, und demgemäfs überhaupt meine Auffassungstätigkeit auf sich zu konzentrieren vermag, kurz, je gröfser seiner eigenen Natur zufolge seine Herrschermacht ist.

Aber es gehört dazu ebensowohl die Beziehung zum Untergeordneten, die das Hinüberfliefsen oder Hineingenommenwerden *vermittelt*. Gesetzt, diese Beziehung fehlt, so zieht das bedeutsam heraustretende Element freilich die Auffassungstätigkeit auf sich und erzwingt sich Beachtung, aber eben für sich, als dies einzelne Element. Die Aufmerksamkeit wendet sich ihm zu und von dem anderen *ab*. Und dies ist das Gegenteil der Unterordnung. Es ist die *Isolierung* des heraustretenden Elementes, statt der apperzeptiven Aufnahme der minder hervortretenden in dasselbe.

Die das Hinüberfliefsen vermittelnde „Beziehung", oder die „Stellung" des Herrschenden im Ganzen, wodurch es zum Herrscher über das Ganze wird, kann nun doppelter Art sein. Es besteht eine doppelte Möglichkeit, wie in einem Ganzen ein Element vermöge seiner Stellung im Ganzen, und demgemäfs *aus der Natur des Ganzen heraus*, zum Herrscher werden kann. Es gibt, so kann ich dies auch ausdrücken, zwei Arten von „*natürlichen apperzeptiven Schwerpunkten*" eines Ganzen.

Diese beiden Arten von „natürlichen" apperzeptiven Schwer-

punkten finden sich in einfacher Weise vereinigt etwa in jeder einheitlichen begrenzten Fläche. Man denke sich eine solche Fläche, der Einfachheit halber, kreisförmig begrenzt.

Diese Fläche ordnet sich zunächst unter ihrem Rande. Dieser ist, als Teil der einheitlichen Fläche, unmittelbar, durch qualitative und räumliche Einheitsbeziehungen, an die übrigen Teile der Fläche gebunden. Er bildet mit ihnen ein Ganzes.

Zugleich hat er im Ganzen eine besondere Stellung. Er grenzt an die anders geartete Umgebung und hebt sich unmittelbar von dieser ab. Er steht zu ihr im Gegensatz oder Kontrast.

Dieser Gegensatz oder Kontrast nun macht, dafs der Rand nicht so in der Umgebung „sich verlieren" kann, wie die inneren Teile der Fläche in ihrer Umgebung „sich verlieren" können. Der Rand, so können wir dies auch ausdrücken, ist im Vergleich zu seiner Umgebung etwas „Neues". Und dies Neue zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Vielmehr, es hält sie fest. Die psychische Bewegung, die Aufmerksamkeit, die apperzeptive Tätigkeit, macht an dem Rande Halt. Sie kann von da nicht so ungehemmt zur Umgebung fortgleiten, wie sie innerhalb der Fläche von Teil zu Teil fortgleitet. Es entsteht also am Rande eine „psychische Stauung".

Und darin liegt nun zugleich die Tendenz der Unterordnung. Indem der Rand die Aufmerksamkeit auf sich zieht, oder die Auffassungstätigkeit zu sich heranzieht bezw. sie festhält, zieht er zugleich die inneren Teile der Fläche, da diese mit ihm unmittelbar ein Ganzes bilden — in einem mit der Entfernung abnehmenden Grade — apperzeptiv in sich hinein, oder saugt sie auf. Das Ganze verdichtet sich, je mehr es dem Rande sich nähert, desto mehr — apperzeptiv oder für meine Betrachtung — im Rande, fafst sich darin zusammen. Der Rand ist in gewisser Weise das Ganze. Das Ganze hat in ihm einen „apperzeptiven Schwerpunkt".

Andererseits aber — und man wird wohl sagen, in erster Linie — fafst sich das Ganze zusammen in der Mitte. Dabei ist zunächst nicht vorausgesetzt, dafs die Mitte irgendwie ausgeziehnet sei. Aber sie ist eben — die Mitte. D. h. sie steht

zu allen Teilen der Fläche in besonders innigen Einheitsbeziehungen, in innigeren, als die anderen Teile untereinander.

Dies nun macht, dafs die letzteren die Aufmerksamkeit oder die Apperzeption in besonderem Mafse zur Mitte hinleiten. Die sonstigen Teile der Fläche verzichten freiwillig auf einen Teil ihres Anspruches, selbständige Objekte der Apperzeption zu sein, zu Gunsten der Mitte. Zugleich bleiben sie doch durch eben jene Einheitsbeziehungen an die Mitte gebunden. D. h. meine Aufmerksamkeit wendet, indem sie der Mitte sich zuzuwendet, sich nicht von ihnen ab, sondern bleibt bei ihnen. Es bleibt die Einheitsapperzeption, die die Mitte und die anderen Teile in Eines zusammenschliefst, bestehen.

Und aus diesen beiden Momenten zusammen nun ergibt sich die apperzeptive Hineinnahme des Ganzen in die Mitte, die wiederum eine um so vollkommenere ist, je näher die Teile der Mitte liegen. Mit einem Worte, es ergibt sich daraus die freie Unterordnung unter die Mitte. Die Mitte wird zum apperzeptiven Schwerpunkt, so wie sie der mechanische Schwerpunkt ist.

Nehmen wir diese Unterordnung unter die Mitte mit jener Unterordnung unter den Rand zusammen, so gewinnen wir das Bild einer eigenartigen Gesamtapperzeption des Ganzen: Eine einzige apperzeptive Welle steigt von allen Seiten heran nach der Mitte, zugleich steigt die Welle gegen den Rand der Fläche hin. Dazwischen liegt ein relatives Wellental.

So nun verhält es sich natürlicherweise. D. h. die Natur der abgegrenzten einheitlichen Fläche weist auf diese doppelte Unterordnung hin. Mitte und Rand haben vermöge ihrer Stellung im Ganzen der Fläche ein natürliches Herrscherrecht.

Dieses Recht kann ihnen aber durch die Beschaffenheit der Teile der Fläche bestritten werden. Es kann ihnen andererseits durch ihre eigene Beschaffenheit gesichert werden. Dies geschieht, indem sie herausgehoben, in ihrer Bedeutung gesteigert werden.

Nehmen wir jetzt an, dies letztere geschehe; es werde also die Mitte und der Rand der Fläche durch künstlerische Mittel

geflissentlich betont. Beide werden etwa durch eine eigene, von der Farbe der übrigen Fläche sich abhebende Färbung, oder durch ein ornamentales Mittelstück bezw. eine Randverzierung, ausgezeichnet und in ihrer Bedeutung gehoben.

Dann verbindet sich Beides, der, durch solche Auszeichnung bedingte Anspruch dieser Teile, herrschende Elemente zu sein, und die in der Natur der Fläche gegründete Nötigung, sie dazu zu machen, ihr Herrscheranspruch und ihr natürliches Herrscherrecht. Der „Anspruch", oder die in der Beschaffenheit der Teile liegende Forderung, kommt der in der Natur der Fläche liegenden Aufforderung, oder diese „kommt" jener „entgegen". Darin liegt die ästhetische Bedeutung solcher Betonung.

Was dies Beispiel zeigt, hat aber allgemeinere Bedeutung. Es gibt in jedem simultanen Ganzen eine natürliche Tendenz der Unterordnung unter die Mitte, andererseits unter die Grenzteile, eine natürliche Tendenz der zentralen oder zentripetalen und andererseits der zentrifugalen Unterordnung. Und es ist demgemäfs natürlich, nämlich ästhetisch natürlich, dafs die Bildung des simultanen Ganzen dieser Tendenz gerecht werde, d. h. dafs in der Mitte und nach den Grenzen zu Elemente dominierend heraustreten.

Ein noch einfacheres simultanes Ganzes als die kreisförmig begrenzte Fläche ist die gerade Linie. Für diese, — wie für jedes seinem Grundwesen nach in einer einzigen Richtung sich erstreckende Gebilde, — wird die Tendenz der zentripetalen Betonung zur Tendenz der Betonung beider Enden. Dazu tritt dann die Tendenz einer Betonung der Mitte.

Vom simultanen Ganzen spreche ich hier. Ist das Ganze ein sukzessive Entstehendes, sei es objektiv, sei es für meine Betrachtung, dann hat es keine apperzeptive Mitte. D. h. meine Betrachtung oder Auffassungstätigkeit wird nicht von den übrigen Teilen her simultan zur Mitte hingelenkt. Sondern ich betrachte das Objekt vom einen zum anderen Endpunkt. Die Mitte ist dabei, ebenso wie jeder andere Punkt, Durchgangspunkt. Die Endpunkte aber haben das Besondere, das im Worte „Endpunkt" liegt. Sie sind natürliche Hauptpunkte. Es besteht

in diesem Falle eine natürliche Tendenz der Initial- und Finalbetonung. Auch diese fordert zur künstlerischen Anerkennung auf. Man denke etwa gleich an Anfang und Ende der Säule.

Prinzip des Gleichgewichts in der monarchischen Unterordnung.

Das Formprinzip der differenzierenden Unterordnung oder der Unterordnung unter ein Gemeinsames unterlag einer prinzipiellen Einschränkung oder Ergänzung. Es war ein Gleichgewicht gefordert zwischen dem Momente der Einheitlichkeit und den differenzierenden Momenten, eine eigene Bedeutsamkeit der letzteren. Einer analogen Einschränkung oder Ergänzung nun unterliegt das Formprinzip der monarchischen Unterordnung.

Der Grund ist der uns wohlbekannte. Es entspricht der Natur der Seele nicht nur die Zusammenfassung eines Mannigfaltigen in einen einzigen Akt der Apperzeption, sondern auch das Nebeneinander relativ selbständiger Apperzeptionsakte. Dies können wir hier so ausdrücken: Die Natur der Seele fordert nicht nur Zusammenfassung ihrer Betätigung in einem Punkte, sondern auch Breite ihrer Betätigung; nicht allein Höhe- und Einheitspunkte, sondern auch Weite, Reichtum, Fülle.

Daraus erwächst dem Prinzip der monarchischen Unterordnung die fragliche Einschränkung. Besser gesagt, es tritt auch diesem Prinzip ein anderes und entgegengesetztes ergänzend gegenüber. Dasselbe ist wiederum ein Prinzip der relativen Selbständigkeit und selbständigen Bedeutsamkeit des Untergeordneten in der Unterordnung. Es ist das Prinzip des relativen Gleichgewichtes in der monarchischen Unterordnung.

Gesetzt, ein Mannigfaltiges ordnet sich einem einzigen Punkt, oder Element, oder Faktor, unter, und diese Unterordnung wird vollkommener und immer vollkommener. Dann schrumpft das Ganze sukzessive in den einen Punkt zusammen, oder wird von ihm „verschlungen". Es zergeht das Mannigfaltige als solches, es schwindet seine Körperhaftigkeit. Das letzte Ende ist, dafs nur eben der Punkt oder das eine Element bestehen bleibt.

Und damit ist zugleich auch das Gewicht dieses Punktes selbst bedroht. Nicht dies allein kommt ja natürlicherweise für das Gewicht und die Bedeutung des Herrschenden in Frage, wie absolut es herrscht, sondern auch, was es beherrscht, d. h. ob dasjenige, was es in sich aufnimmt und relativ aufsaugt, in sich selbst Gewicht und Bedeutung besitzt. Je mehr dies der Fall ist, umsomehr kann das Herrschende, durch die Aufnahme des Untergeordneten, in sich selbst zu Gewicht und Bedeutung gelangen.

Es besteht also auch in diesem Punkte völlige Analogie zwischen der monarchischen Unterordnung und der Unterordnung des Mannigfaltigen unter ein Gemeinsames. Bei dieser sahen wir: Die Selbständigkeit des Mannigfaltigen, seine Geschiedenheit oder Verschiedenheit, sein Aufsereinander, schliefslich seine Gegensätzlichkeit belebt und steigert die Bedeutung des Gemeinsamen, das dadurch differenziert wird, soweit nämlich es dadurch „differenziert" wird, d. h. soweit die Einheitlichkeit des Ganzen gewahrt bleibt.

Und analog nun ist es auch hier. Die Selbständigkeit des Untergeordneten ist an sich das Gegenteil der Unterordnung, sowie die Selbständigkeit des Mannigfaltigen an sich das Gegenteil der Einheitlichkeit ist. Aber je mehr das Untergeordnete so geartet ist, dafs es eine selbständige Bedeutung beanspruchen kann, desto mehr steigert und belebt es das herrschende Moment, sofern nämlich bei allem dem die Unterordnung bestehen bleibt.

Es mufs danach die ästhetische Wirkung der Unterordnung die gröfste sein, nicht etwa dann, wenn die Unterordnung eine möglichst vollkommene ist, sondern wenn zwischen dem Grade, in dem sie stattfindet, einerseits, und der eigenen Bedeutung, die das Untergeordnete beansprucht, andererseits, ein Gleichgewicht besteht, d. h. wenn die Unterordnung zwar eine entschiedene und zweifelsfreie ist, zugleich aber das Untergeordnete die eigene Bedeutung hat, und in der Unterordnung behauptet, die es unbeschadet der entschiedenen Unterordnung haben und behaupten kann.

Ein Beispiel: Der goldene Schnitt.

Die immanente Unterordnung stellte ich oben voran. Und die Unterordnung der kleineren unter die gröſsere Ausdehnung des Rechtecks war uns dafür das erste Beispiel. Hier nun zeigt sich in möglichst einfacher und einleuchtender Weise die Geltung des soeben formulierten allgemeinen Prinzips.

Wie bekannt, haben sich unter allen möglichen Rechtecken — von der Weise ihrer Verwendung abgesehen — diejenigen als die wohlgefälligsten erwiesen, die annähernd im Verhältnisse des goldenen Schnittes gebildet sind. Dabei bezeichnet man als „im Verhältnis des goldenen Schnittes" gebildet solche Rechtecke, deren kleinere Seite zur gröſseren sich verhält, wie diese letztere zur Summe der beiden. Ein solches Rechteck wäre annähernd etwa dasjenige, bei welchem die Länge der kleineren Seite = 5, die der gröſseren = 8 wäre. 5:8 ist annähernd = 8:(5 + 8) oder = 8:13. Ein solches Rechteck nun hat vor schmäleren und vor breiteren Rechtecken den Vorzug gröſserer Wohlgefälligkeit.

Dazu bemerke ich: Es darf jetzt als allgemein zugestanden angesehen werden, — was freilich von vornherein hätte einleuchten sollen —, daſs das Verhältnis des goldenen Schnittes, wie überhaupt, so auch in diesem Falle an sich ästhetisch völlig bedeutungslos ist, daſs nirgends das Stattfinden dieses Zahlenverhältnisses irgend welche Wohlgefälligkeit begründet.

Dann erhebt sich aber die Frage, woher denn die zweifellose besondere Wohlgefälligkeit jener annähernd nach dem goldenen Schnitt gebildeten Rechtecke komme.

Auf diese Frage nun gibt das oben aufgestellte Prinzip die Antwort. Die fraglichen Rechtecke sind einmal solche, in welchen die kleinere Ausdehnung der gröſseren e n t s c h i e d e n untergeordnet ist. Ist die gröſsere Ausdehnung die vertikale, so ist das Rechteck ein entschieden stehendes; ist sie die horizontale, so ist es ein entschieden liegendes.

Und andererseits hat doch in diesen Rechtecken die kleinere Ausdehnung diejenige Gröſse, die sie unbeschadet dieser entschiedenen Unterordnung haben kann. Sie kommt, vermöge

ihrer Gröſse, innerhalb der Grenze, die ihr durch diese entschiedene Unterordnung gesteckt ist, in möglichst hohem Grade neben der gröſseren zur Geltung.

Und damit erscheint nun auch hier die gröſsere Ausdehnung erst in ihrer vollen Bedeutung. Es wurde schon oben gesagt, warum das Rechteck, das dem Quadrate allzusehr sich nähert, wenig wohlgefällig ist. Wir nennen es um seiner Unentschiedenheit willen plump. Dagegen erscheint das Rechteck, in welchem eine Dimension gegenüber der anderen, etwa die horizontale gegenüber der vertikalen, allzusehr zurücktritt, dürftig, dünn, mager. Auch darin liegt ein Tadel. Und dieser trifft das Ganze und im Ganzen den dasselbe beherrschenden Faktor. Es kommt wohl in einem solchen Rechteck die gröſsere Ausdehnung, unserer Annahme nach die vertikale, reiner zur Geltung. Aber darum nicht kraftvoller. Das schmale hohe Rechteck steht, aber es steht nicht breit und fest. Es richtet sich auf, aber in geringer Masse, in kleinem Umfang. Damit erscheint sein Stehen und sich Aufrichten als ein relativ geringfügiges. Die herrschende Dimension erhebt hohen Anspruch, aber sie leistet wenig.

Dagegen steht bei dem nach dem goldenen Schnitt gebildeten stehenden Rechteck das sich Aufrichten, und das, was sich aufrichtet, im relativen Gleichgewicht. Das Stehen ist nicht nur ein entschiedenes, sondern zugleich ein möglichst breites, körperhaftes, wuchtiges, also in sich selbst möglichst bedeutungs- und eindrucksvolles Stehen.

Weitere Beispiele.

Diesem Beispiel fügen wir gleich ein solches hinzu, bei welchem die Unterordnung der anderen Art ist, nämlich „Unterordnung im Nebeneinander“. Ein Denkmal stehe in der Mitte eines Platzes. Dies Denkmal beherrscht den Platz, oder soll ihn beherrschen. Aber zur Herrschergröſse gehört hier, wie überall, die Weite und Bedeutsamkeit des Herrschergebietes. Die Gröſse des Herrschers fordert die Gröſse des Beherrschten. Das mächtig herausragende Denkmal fordert einen entsprechend groſsen Platz.

Hier nun sagt uns unmittelbar unser Gefühl, wie das Denkmal mit dem Platze bis zu gewisser Grenze wächst. Das Denkmal erfüllt den Raum, nicht sinnlich, aber für unsere Betrachtung. Wir rechnen den Raum in das Denkmal als zu ihm gehörig mit hinein.

Und ist nun der Raum zu klein, so erscheint das Denkmal gedrückt, eingeengt, also in seiner Bedeutung vermindert. Es kann eben nicht soviel Raum erfüllen, in sich hineinnehmen, in sich aufsaugen, wie es müfste, um ganz das zu sein, was es sein könnte. Es herrscht jetzt vollkommener; sein Herrschen ist ein müheloseres, darum absoluteres; aber es ist zugleich ein bedeutungsloseres Herrschen. Jeder absolute Herrscher ist, je absoluter er herrscht, desto kleiner.

Bei diesem Beispiel leuchtet also unmittelbar die Bedeutung ein, welche das Gleichgewicht zwischen dem Übergeordneten und dem Untergeordneten für jenes besitzt. Die Gröfse dieses ist zugleich die Gröfse jenes, soweit dabei die Überordnung bestehen bleibt. Die Gröfse des Untergeordneten gibt dem Ganzen Gröfse. Soweit aber die Unterordnung zweifellos ist, fafst sich das Ganze in dem Übergeordneten zusammen. Damit ist unweigerlich die Gröfse des Ganzen seine Gröfse.

Nicht anders verhält es sich in anderen Fällen; etwa bei der Unterordnung der eine Melodie begleitenden Stimmen unter diese Melodie. Die begleitenden Stimmen geben der Melodie erhöhte Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit. Sie tun dies vermöge der Unterordnung. Aber sie erhöhen darum die Eindrucksfähigkeit der Melodie nicht etwa in dem Mafse, als sie sich unterordnen, also von der Melodie aufgesaugt werden, sich in ihr verlieren, sondern in dem Mafse, als sie zugleich selbständige Bewegung, also selbständige Bedeutung besitzen, für sich musikalisch etwas zu sein beanspruchen können und beanspruchen.

Despotische und freie monarchische Unterordnung.

Im obigen ist nun aber noch eine Unklarheit geblieben. Ich sagte, für den Eindruck oder die Bedeutsamkeit, die das

Herrschende vermöge seiner Herrschaft gewinne, komme nicht nur in Frage die Vollkommenheit des Herrschens, sondern auch die eigene Bedeutsamkeit des Beherrschten. Diese beiden Momente nun scheinen sich entgegenzuwirken. Es ist einleuchtend: Je mehr das Beherrschte neben dem Herrschenden für sich Geltung beansprucht, desto weniger ist es bereit, sich unterzuordnen.

So verhält es sich zunächst in der Tat. Genauer gesagt: Je mehr das Überzuordnende an eigener Gröfse, eigenem Gewicht, eigener Bedeutung und Eindrucksfähigkeit dem Untergeordneten überlegen ist, also dies letztere zurücktritt, um so leichter kann eine vollkommene Unterordnung sich vollziehen. Und davon gilt notwendig die Umkehrung: Das eigene Gewicht des Unterzuordnenden hemmt die Unterordnung, hindert, dafs der Schwerpunkt des Ganzen auf das zur Herrschaft bestimmte Element falle.

Aber wir sahen auch schon: Das Übergewicht des Herrschenden ist nicht der einzige, die Herrschaft oder Überordnung bedingende Faktor. Dasselbe ist nicht einmal der erste Faktor. Sondern als solcher mufs die „Stellung“ des Herrschenden im Ganzen betrachtet werden. Und bei dieser wiederum ist das erste Moment die Innigkeit der Einheitsbeziehungen, welche das Ganze, oder die unterzuordnenden Elemente, an das herrschende Element binden. Es kann aber geschehen, dafs mit der Verminderung des Gewichtsunterschiedes zwischen Herrschendem und Beherrschtem eine Steigerung dieser Innigkeit Hand in Hand geht. Ja jene kann diese unmittelbar in sich schliefsen. Dann bewirkt sie eine Steigerung der Unterordnung.

Damit ist ein neuer Gegensatz zweier Arten der Unterordnung gegeben. Die eine ist in höherem Grade bedingt durch die Gröfse des Gewichtsunterschiedes, die andere in höherem Grade durch die Innigkeit der Einheitsbeziehungen. Dort tritt diese Innigkeit der Einheitsbeziehungen, hier der Gröfsenunterschied, oder das durch die eigene Beschaffenheit des Herrschenden und des Beherrschten bedingte Übergewicht des ersteren, zurück oder relativ zurück. Wir können jene Unterordnung die despotischere, diese die freiere nennen.

Zwei Arten des Gröſsenkontrastes. Erste Art.

Damit stoſsen wir auf ein altes und viel erörtertes Problem, das auch ästhetisch nicht geringe Bedeutung besitzt. Es ist das Problem der Wirkung, insbesondere der ästhetischen Wirkung des Gröſsenkontrastes oder das Problem der quantitativen Kontrastwirkung. Sagen wir es gleich: Diese quantitative Kontrastwirkung ist nichts anderes als eine Unterordnungstatsache.

Damit ist zugleich gesagt, daſs es zwei grundsätzlich verschiedene Arten der quantitativen Kontrastwirkung geben muſs. Sie sind nichts anderes als die beiden oben bezeichneten Arten der Unterordnung.

Vergegenwärtigen wir uns, zum Zweck voller Klarheit, noch einmal den Sinn und die Bedingungen der „Unterordnung", speziell der „monarchischen Unterordnung". Sie ist, so sagte ich, das apperzeptive Hineingenommen- und relative Aufgesaugtwerden des Untergeordneten durch das Übergeordnete, das relative Hinüberflieſsen des Untergeordneten in den Akt der Auffassung des Herrschenden, das relative Miterfaſstsein desselben durch diesen oder Mitbefaſstsein in diesem. Und dabei bestehen, so sahen wir nachher, die beiden Möglichkeiten: Dies Hinüberflieſsen kann das eine Mal in höherem Grade ein Hinübergezogenwerden durch die Energie und Übermacht des Herrschenden sein, das andere Mal in höherem Grade ein freies Hinüberflieſsen vermöge des Umstandes, daſs die übrigen Elemente des Ganzen an das herrschende Element in besonderer Weise gebunden sind, daſs die Einheitsbeziehungen, welche das Ganze an das herrschende Element knüpfen, ihrer Natur zufolge die Aufmerksamkeit oder die Auffassungstätigkeit in besonderem Maſse nach diesem Elemente hinlenken. Auch in jenem ersteren Falle sind die Einheitsbeziehungen die Basis für das Hinüberflieſsen. Aber die Energie und Übermacht des Herrschenden tritt mit entscheidender Wirkung hinzu. Im zweiten Falle dagegen wirkt in höherem Grade die Innigkeit der Einheitsbeziehungen ohne solche Beihilfe.

Der Gegensatz nun dieser beiden Möglichkeiten wird eigenartig bedeutsam bei der ästhetischen Wirkung des Gröſsen-

kontrastes. Wir wählen ein häufig angeführtes Beispiel: Ein hoher Berg erhebe sich aus niedrigem Hügelland. Hier sagt man, der hohe Berg „erscheine höher“ vermöge des Kontrastes zu den niedrigen Hügeln.

Dies nun kann nicht etwa heifsen, der hohe Berg werde höher gesehen, unser Gesichtsbild von ihm vergröfsere sich. Sondern, dafs er gröfser erscheint, dies besagt lediglich, dafs wir von seiner Gröfse einen stärkeren Eindruck haben. Wir bezeichnen denselben, indem wir sagen: Der hohe Berg überrascht oder verblüfft. Darin besteht in diesem Falle die Kontrastwirkung.

Ein andermal stehe derselbe Berg — nicht unter gleich hohen Bergen, aber doch unter solchen, die auch schon eine respektable Höhe haben. Er sei der Riese unter Riesen. Noch bestimmter: Er sei der überragende Berg in einer von beiden Seiten sukzessive zu ihm aufsteigenden Masse. Jetzt „überrascht“ oder „verblüfft“ der Berg nicht. Aber er erscheint gleichfalls gröfser. Und er erscheint vielleicht gröfser als im vorigen Falle. Nur zugleich in anderer Weise, nicht so herrisch, so anspruchsvoll wie dort. Er erscheint in sich selbst, oder „innerlich“ gröfser, erscheint gewaltiger, majestätischer.

Diese verschiedenen Kontrastwirkungen sind, wie schon angedeutet, nichts als verschiedene Fälle der Unterordnung. Ihre Verschiedenheit beruht aber auf der Verschiedenheit des Untergeordneten und den Bedingungen der Unterordnung. Es besteht hier jener oben bezeichnete Gegensatz der beiden Möglichkeiten der Unterordnung.

Im ersten Falle liegt das Hauptgewicht auf der Gröfse des „Kontrastes“, d. h. des Unterschiedes zwischen dem hohen Berg und seiner Umgebung. Es ist also hier in besonderem Mafse die eine Bedingung des Kontrastes gegeben: Je gröfser der Kontrast ist, um so widerstandsloser zieht der hohe Berg die Umgebung in sich hinein, um so vollkommener ist die Umgebung bereit, sich von ihm hineinziehen oder apperzeptiv aufsaugen zu lassen. Um so rascher ist zugleich die Wirkung. Daher der Charakter des „Überraschenden“ in dem Gröfseneindruck.

Andererseits ist aber zwischen dem Berg und den Hügeln die Einheitsbeziehung, welche die apperzeptive Tätigkeit hinüberleitet, geringer. Der Berg ist mit den Hügeln relativ „unvergleichbar“. Dadurch kommt in die Überraschung das Moment des Gewaltsamen. Je weniger die Einheitsbeziehung die apperzeptive Tätigkeit fortleitet, umsomehr faſst sich dieselbe trotz dieser minderen Einheitsbeziehung in dem hohen Berg zusammen.

Zugleich ist aber zu bedenken: Wird die „Vergleichbarkeit“, also die Einheitsbeziehung, immer geringer, dann wird der Berg mehr und mehr apperzeptiv isoliert. Es findet also die Unterordnung auch wiederum — soweit sie nämlich auf den Einheitsbeziehungen beruht — in immer geringerem Maſse statt. Und dazu kommt, was schon oben betont wurde: Es wird das Untergeordnete immer bedeutungsloser. Das Endergebnis ist, daſs, aus diesen beiden Gründen, der Berg mehr und mehr nur noch wirkt, wie er eben an sich, d. h. abgesehen von aller Kontrastwirkung, zu wirken vermag.

Zweite Art der Kontrastwirkung.

Dieser ersten Art der Kontrastwirkung stellen wir jetzt die andere entgegen. Sie ist repräsentiert in dem hohen Berg, der durch minder hohe, aber doch auch schon hohe Berge „vorbereitet“ ist. Hier steht, wie schon gesagt, der Anspruch der minder hohen Berge, für sich beachtet zu werden, der vollen Unterordnung entgegen. Und gesetzt gar, die niederen Berge nähern sich dem hohen allzusehr, so daſs sie beginnen, seinesgleichen zu werden, so ist Gefahr, daſs dieser sich unter jenen „verliert“.

Dafür ist nun aber in diesem Falle die „Vergleichbarkeit“ gröſser. Und damit ist wiederum eine positive Bedingung der Unterordnung geschaffen. Und diese hat nun, soweit sie besteht, nach oben Erörtertem, für den hohen Berg zugleich eine entsprechend gröſsere Bedeutung, weil sie die Unterordnung oder die apperzeptive Hineinnahme eines Groſsen, Gewichtigen, Bedeutsamen ist.

In dieser Unterordnung besteht die zweite Art der Kontrastwirkung. Sie ist gebunden an eine geringere Gröſse des Unterschiedes. Die „Vorbereitung“ ist für sie Bedingung.

Und daraus wird wiederum der eigenartige Charakter dieser Kontrastwirkung verständlich. Die Gröſse, d. h. die erhöhte Eindrucksfähigkeit, die dem Groſsen zu teil wird, ist ruhige Gröſse, ohne Plötzlichkeit, Gewaltsamkeit, Brutalität, nicht auffallende und aufdringliche, aber imponierende und eindringliche Gröſse. Auch sie verschwindet schlieſslich — nicht wenn der Gröſsengegensatz zu groſs, sondern, wenn er allzu klein wird.

Fassen wir schlieſslich alles zusammen, so ergibt sich bei Abnahme des zunächst absolut gedachten Gröſsengegensatzes erst eine Zunahme, dann eine Abnahme der Kontrastwirkung. Zugleich ändert sich ihr Charakter. Der gesteigerte Gröſseneindruck wird zuerst ein Eindruck des Überraschenden, um dann stetig in den der ruhigen Gröſse überzugehen, und endlich als solcher zu verschwinden.

Weitere Beispiele.

Die ästhetische Bedeutung der Kontrastwirkung überhaupt und insbesondere dieses Gegensatzes im Charakter derselben leuchtet unmittelbar ein. Weitere Beispiele können aber den bezeichneten Gegensatz weiter illustrieren.

Man vergleiche etwa das plötzlich eintretende Fortissimo mit dem allmählichen Anschwellen zu dem gleichen Fortissimo. Jenes überrascht, dies ist erhaben. Oder man denke an das plötzliche Auftreten eines einschneidenden Ereignisses einerseits, und das allmählich vorbereitete gleichartige oder gleichartig bedeutsame Ereignis andererseits; an die unvermittelt einsetzende hochgesteigerte dramatische Situation oder Leidenschaft einerseits, und die Wirkung der sukzessiven Steigerung jener oder dieser bis zu einem höchsten Höhepunkt andererseits. Das ganze Gesetz der Steigerung in der Poesie ist ein Gesetz der Unterordnung: In dem Höhepunkte fassen alle vorangehenden Stufen sich zu einer durch eben diese „vorbereitenden“ Stufen

gesteigerten Höhe zusammen. Die besondere Wirkung der sukzessiven Steigerung ist eine Wirkung des Kontrastes, aber nicht des schroffen und unvermittelten, sondern des vermittelten, desjenigen also, bei welchem auch das Kleinere eine sukzessiv wachsende Gröſse und Bedeutung besitzt.

Analogien aus dem praktischen Leben bieten alle Fälle des stufenweisen Fortschrittes, der stufenweisen Steigerung des Besitzes, des Könnens, der Stellung. Auch hier hat die stufenweise Steigerung besondere Eindrucksfähigkeit.

Fünftes Kapitel: Die monarchische Unterordnung und das ästhetische Ganze.

Prinzip des Gegensatzes dominierender Elemente.

Auf den Gegensatz der despotischen und der freien Unterordnung kommen wir weiter unten zurück. Zunächst lassen wir ihn in den Hintergrund treten, und verfolgen ganz allgemein das Formprinzip der eigenen Bedeutsamkeit des Untergeordneten, oder das Prinzip des „Gleichgewichtes in der Unterordnung", weiter.

Ich sagte oben: Die Zusammenfassung eines Ganzen in einem einzigen Punkt schlieſse die Gefahr in sich, daſs das Ganze von diesem Punkte verschlungen, also die Mannigfaltigkeit, die Fülle, der Reichtum für uns und unseren Eindruck verloren gehe. Dieser Gefahr wirkt das eigene Gewicht des Untergeordneten entgegen.

Jemehr nun aber das Untergeordnete selbständige Bedeutung behauptet, d. h. von einem herrschenden Elemente nicht absolut beherrscht wird, ist es „natürlich", oder entspricht es dem Bedürfnis des Geistes, daſs in diesem Untergeordneten, oder dem von jenem Element beherrschten Mannigfaltigen, neue herrschende Punkte hervortreten, die dasjenige in dem Mannigfaltigen zur Einheit zusammenfassen, was durch jenes eine

herrschende Element, das wir als zunächst gegeben ansehen, nicht mit umfafst ist.

Hier sind aber sogleich wiederum zwei Möglichkeiten zu unterscheiden. Die eine ist diese: Jenes erste herrschende Element herrscht und fafst zusammen in einer Hinsicht oder Richtung. In anderer Hinsicht oder Richtung dagegen bleibt das Mannigfaltige frei oder für sich. Dann erscheint es natürlich, dafs ein zweiter Einheitspunkt nun in dieser anderen Hinsicht oder Richtung zusammenfassend wirke.

So ist etwa im gotischen Dom der ganze Bau der Länge nach im Turm auf das bestimmteste zusammengefafst. Der Längsbau „mündet" sichtlich in diesen Turm. Aber der Dom geht auch, im Querschiff, obgleich in untergeordneter Weise, in die Breite. Er erstreckt sich da, wo das Querschiff auftritt, in beiden Richtungen zumal. Und darauf hat der Turm keine Beziehung. Diese von einer Mitte ausgehende Bewegung hat nicht im Turm ihren Einheitspunkt. Um so sicherer findet sie ihren natürlichen Einheitspunkt in ihrer Mitte. Dieser Sachverhalt wird durch das Türmchen über der Vierung anerkannt.

Die zweite Möglichkeit ist diese: Es ist nicht das Mannigfaltige in einer Hinsicht oder Richtung von einem Element beherrscht oder in einem Punkte zusammengefafst, in einer anderen dagegen frei. Sondern es ist nur der Umfang oder die Ausdehnung des Ganzen zu grofs, oder die Herrschermacht des beherrschenden Elementes, sei es vermöge seiner Stellung, sei es vermöge seiner eigenen Beschaffenheit und Gröfse, zu gering, als dafs das ganze zu beherrschende Gebiet von diesem Elemente umfafst, oder genügend sicher umfafst werden könnte. Dann werden weitere, und zwar zunächst gleichartige, herrschende Elemente zu jenem ersten hinzutreten.

Dies Moment kommt auch schon bei jenem Türmchen über der gotischen Vierung mit in Betracht. Im übrigen sind dafür die vielen einander koordinierten Fialen des gotischen Domes, die Türme, die eine langgestreckte Mauer in bestimmten Intervallen dominieren und in sich zusammenschliefsen oder „verdichten", die wiederkehrenden Betonungen in einer Silben-

reihe oder Folge von Tönen, die einander entsprechenden Hauptgestalten, die in einem Gemälde nach einer bestimmten Ordnung, das Ganze beherrschend und zusammenfassend, heraustreten, deutliche Beispiele.

Hierzu ist nun aber noch allerlei hinzuzufügen. Zunächst dies: Es genügt nicht zu sagen, es sei für das Mannigfache, das und soweit es von der Herrschermacht eines herrschenden Teiles nicht mit umfafst sei, also relativ für sich bleibe, „natürlich", dafs es in neuen Einheitspunkten sich zusammenfasse oder verdichte. Sondern, indem es dies tut, gewinnt ein solches Mannigfaltige zugleich in gewisser Weise an Selbständigkeit, nämlich gegenüber jenem ersten herrschenden Element. Allgemein gesagt, jede Unterordnung unter einen herrschenden Punkt ist Steigerung der Selbständigkeit des Untergeordneten — nicht an sich, aber gegenüber einem anderen, daneben stehenden herrschenden Punkt. Indem jener das Mannigfaltige apperzeptiv in sich hineinzieht, schafft er einen Widerhalt gegenüber der gleichen Kraft oder Tendenz dieses anderen. Beide halten sich in ihrer Herrschaft mehr oder minder das Gleichgewicht.

Hiermit nun ist, wie man sieht, dem Verschlungenwerden eines Mannigfaltigen in einem einzigen Punkte in besonders wirkungsvoller Weise vorgebeugt. Indem das Mannigfaltige zwischen zwei oder mehreren solchen Hauptpunkten, d. h. dominierend heraustretenden Elementen schwebt, wird es als ein Mannigfaltiges, Ausgedehntes, Körperhaftiges, erhalten.

Damit ist doch nicht zugleich das Mannigfaltige seiner Einheit verlustig gegangen.

Zunächst können die mehreren Hauptpunkte einem einzigen unter ihnen untergeordnet bleiben oder sich unterordnen. — Davon nachher.

Im übrigen ist es hier an der Zeit, zu betonen, dafs die Zusammenfassung in einem Hauptpunkte nicht etwa notwendig zur ästhetischen Einheit hinzugehört. Das Prinzip der monarchischen Unterordnung ist — freilich ein bedeutsames und weittragendes ästhetisches Prinzip, aber es ist nicht ein ästhetisches Grundgesetz. Ein ästhetisches Ganze kann be-

stehen, und Gegenstand höchster Befriedigung sein, ohne als Ganzes monarchisch verfafst zu sein.

Wir sind, so erinnert man sich, in dieser ganzen Darlegung ausgegangen vom Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit. Dies war das fundamentale ästhetische Prinzip. Dazu trat das Prinzip der monarchischen Unterordnung als ein Hilfsprinzip, ein Prinzip der Steigerung der Einheit.

Als solches nun müssen wir fortfahren, es zu betrachten. Die einzige unerläfsliche Bedingung für den Bestand eines ästhetischen Ganzen bleibt die qualitative Einheitlichkeit, das apperzeptiv heraushebbare Gemeinsame, das Grundgesetz, die Grundform, der Grundgedanke, der Grundrhythmus; und die Differenzierung.

Dies besagt beispielsweise, dafs es recht wohl bei dem einfachen Gegenüber zweier im Ganzen herrschenden Elemente, die sich das Gleichgewicht halten, und zwischen denen das Ganze schwebt, bleiben kann, sofern jene qualitative Einheitlichkeit dabei gewahrt bleibt. Es kann aber weiterhin, unter der gleichen Voraussetzung, das Ganze auch an viele herrschende Elemente sozusagen verteilt erscheinen. Und jedesmal können dabei die verschiedenen herrschenden Elemente einander durchaus koordiniert sein.

Die qualitative Einheitlichkeit bleibt aber in solchen Fällen nicht nur gewahrt, sondern sie wird verstärkt, wenn in den herrschenden Elementen die Unterordnung unter das Gemeinsame wiederkehrt. Diese Elemente erscheinen dann als die eigentlichen Träger des Gemeinsamen. Und es gelangt in ihnen, eben weil sie herrschende Elemente sind, das Gemeinsame, die Grundform, das Grundgesetz, der Grundrhythmus, der „Grundgedanke“ des Ganzen zu spezifischer und verstärkter Ausprägung. Gleichzeitig sind sie die obersten Träger der Differenzierung des Gemeinsamen.

Man denke hier wiederum etwa an die mehreren einander gleichen oder relativ gleichwertigen Betonungen, die in der einheitlichen rhythmischen Reihe sich folgen, oder an die in gleichen Intervallen sich folgenden gleichen Türme einer Mauer, oder die vielen koordinierten Spitzen des gotischen Baues. Da und dort,

oder von Schritt zu Schritt, erscheint hier das Ganze monarchisch untergeordnet einzelnen herrschenden Elementen. Diese letzteren erscheinen aber wiederum, und es erscheint durch sie, mit besonderer Wirkung, das Ganze, untergeordnet einem Gemeinsamen oder einem Grundgedanken. Die herrschenden Elemente sind ein Mittel das Ganze in einzelnen Punkten zu festigen, dann aber, trotz ihres Nebeneinander, zugleich ein Mittel, das so Gefestigte, im Sinne der qualitativen Einheitlichkeit, zu vereinheitlichen. Zugleich vollzieht sich in ihnen in erster Linie die Differenzierung.

Prinzip des Gleichgewichts der herrschenden Elemente und der „Masse".

Auch hierzu ist nun aber sogleich wiederum ein Zusatz erforderlich. Ich setzte soeben zunächst als möglich, dafs herrschende Elemente, oder dominierend heraustretende Einheitspunkte, nur einen Grundzug im gemeinsamen Grundwesen des Ganzen bezeichnen. Gesetzt es ist so, oder gesetzt diese herrschenden Elemente repräsentieren auch nur vorzugsweise einen solchen Grundzug, mit anderen Worten, das mannigfaltige Ganze ist irgendwie einseitig in solchen herrschenden Elementen zusammengefafst und verdichtet, so mufs nun in entsprechendem Mafse aufserhalb ihrer, oder zwischen ihnen, dasjenige, was diesen Grundzug zum einheitlichen Wesen des Ganzen ergänzt, zur selbständigen oder relativ selbständigen Aussprache gelangen. Es tritt, wofern nicht dies Grundwesen des Ganzen verkümmert erscheinen soll, das Ganze aufserhalb oder zwischen diesen dominierend heraustretenden Elementen mit eigenartiger Bedeutung und selbständigem Anspruch hervor.

Hiervon nun war schon oben die Rede. Und ich meinte, diesem Anspruch könne dadurch genügt werden, dafs solchen einseitig herrschenden Einheitspunkten anders geartete ergänzend zur Seite oder gegenüber treten.

Hierzu aber ist zweierlei hinzuzufügen. Einmal: — Dominierend heraustretende Elemente können jederzeit, je mehr sie aus dem Ganzen „heraustreten", also ihr eigenartiges Wesen

haben, umsoweniger das gesamte Wesen des ästhetischen Objektes erschöpfen. Es wird also immer irgend welcher „Ergänzung“ bedürfen.

Aber auch, wenn nun andersgeartete herrschende Elemente eine solche Ergänzung üben, so braucht damit doch noch nicht das ganze Wesen des Objektes erschöpft zu sein. Vielleicht liegt es in der Natur des Ganzen, dafs es dies gar nicht zuläfst, sondern die „Masse“, aus welcher die herrschenden Elemente, nach dieser oder jener Richtung zusammenfassend und verdichtend, heraustreten, für eine Seite im Grundwesen des Ganzen der natürliche und spezifische Träger ist. Dann ist diese „Masse“ berufen, neben oder zwischen den herrschenden Elementen bedeutsam hervorzutreten; umsomehr, je mehr die herrschenden Elemente heraustreten, und je eigenartiger, also je einseitiger sie im Vergleich mit dem Grundwesen des Ganzen sind.

Dabei ist unter der „Masse“ nichts anderes verstanden, als das Ganze, so wie es sich darstellt oder darstellen würde, wenn von den Elementen, die das Ganze in bestimmten Punkten in sich zusammenfassen und verdichten, abgesehen, oder solange das Ganze noch nicht durch solche Elemente monarchisch „gegliedert“ gedacht ist.

Zugleich ist dabei zu bedenken, dafs innerhalb eines Teiles des Ganzen als „Masse“ erscheinen kann, was für das Ganze nicht Masse, sondern Teil eines herrschenden Elementes ist; dafs ebenso ein Teil des Ganzen mit Rücksicht auf übergeordnete herrschende Glieder als Masse erscheinen kann, der selbst schon herrschendes Element niedrigerer Ordnung ist. Es ist demnach die „Masse“ ein relativer Begriff.

So ist innerhalb des Wandpilasters der Pilasterschaft relativ „Masse“ im Vergleich zur Basis und zum Kapitäl; während für die Wand der ganze Pilaster herrschend heraustretendes und verdichtendes Element ist. Andererseits sind mit Rücksicht auf die betonten Elemente der rhythmischen Folge von Taktschlägen die unbetonten, ebenso mit Rücksicht auf die höher betonten die minder betonten „Masse“; was nicht hindert, dafs auch die unbetonten Elemente, und erst recht die schwach betonten, be-

reits Einheitspunkte sind, in welchen die Bewegung oder die stetige zeitliche Ausdehnung verdichtend sich zusammenfafst.

Auch in diesen Fällen nun zeigt sich bereits das Bedürfnis des bedeutsamen Heraustretens der Masse. Um mit dem letzten Beispiel zu beginnen: Je gewichtiger die Betonungen sind, in welchen die rhythmische Reihe sich zusammenfafst, umsomehr fordern sie aufser oder zwischen sich die Mehrheit unbetonter oder minderbetonter Elemente. In den Betonungen ist das Wesen der rhythmischen Reihe einseitig ausgeprägt. Sie sind die festen Punkte, die Ansatzpunkte zur Bewegung, die Abschlufspunkte der Bewegung, die Durchgangspunkte für die Bewegung u. s. w. Die unbetonten Elemente dagegen repräsentieren, ihnen gegenüber, die Bewegung selbst, den Fortgang. Das Wesen des Ganzen aber ist Bewegung. Es ist an sich, oder abgesehen von diesen festen Punkten, ungegliederte Bewegung. In dieser besteht hier die „Masse". Und diese Masse kommt in der Folge der unbetonten Silben zu ihrem Rechte.

Und die Wandpilaster fassen in sich verdichtend vorzugsweise das vertikale Wesen der Wand, ihre Höhenentwickelung, das sich Aufrichten, zusammen. Dazu treten ergänzend, im Sockel und dem Kranzgesims, horizontale Glieder. Diese verdichten in sich, von ihrer sonstigen Bedeutung abgesehen, die horizontale Funktion. Aber das Wesen der Wand ist mehr als dies beides. Es ist flächenhafter Raumabschlufs. Und dafür ist wiederum die ungeschiedene „Masse", d. h. in diesem Falle die Fläche der Wand, in der Höhe und Breite nicht für sich gestellt, sondern ineinander sind, der natürliche Träger.

Verschiedene Möglichkeiten.

Angenommen aber auch, es kommen alle Grundzüge im Wesen des Ganzen in herrschenden Elementen zum spezifischen Ausdruck, so bedarf es doch zugleich der Ausprägung der Einheit dieser Grundzüge, der Ausprägung ihrer absoluten Zusammengehörigkeit, ihres Ineinander, ihrer wechselseitigen Durchdringung in dem einheitlichen Ganzen. Es bedarf der ausdrücklichen Anerkennung der Tatsache, dafs das Ganze im

letzten Grunde eben doch schlechthin Eines ist, eine an sich ungeschiedene Einheit. Dies heifst: Jemehr die verschiedenen und sich ergänzenden, herrschenden, und aus der Masse herrschend heraustretenden einzelnen Elemente hinsichtlich dessen, was sie vom Grundwesen des Ganzen ausprägen, zueinander in Gegensatz stehen, und jedes an seiner Stelle das Ganze in einer bestimmten Richtung, also eigenartig und, für sich betrachtet, einseitig verdichten, desto mehr bedarf es des bedeutsamen Heraustretens eines schlechthin vereinheitlichenden und durch das Ganze hindurchgehenden Momentes, das zur „Auflösung“ in die gesonderten Glieder die ungeschiedene Einheit des Ganzen hinzufügt.

Dies kann wiederum ein Mehrfaches heifsen. Einmal: — Die ungeschiedene Einheit des Ganzen bleibt in den Gliedern selbst mehr oder minder bestehen. Dieselben prägen zwar jeder für sich das Ganze einseitig und nach verschiedenen Richtungen aus, aber doch nicht absolut einseitig oder mit möglichster Einseitigkeit. Sondern es kommt in ihrer selbständigen Bildung zugleich auch die ungeschiedene Einheit zu ihrem Rechte. Es ist nur in jedem der Glieder eine Seite im Grundwesen des Ganzen, etwa eine Betätigungsrichtung oder Funktion, die im Ganzen liegt, zur herrschenden gemacht; die anderen sind ihr — im Sinne der „immanenten“ monarchischen Unterordnung — untergeordnet. Hier bleibt in den Gliedern selbst die „Masse“ erhalten.

Eine andere Weise ist diese: Es sind in den Gliedern die verschiedenen Seiten im Grundwesen des Ganzen möglichst einseitig und charakteristisch ausgeprägt. Zugleich aber kommt in der Weise der Verbindung der Glieder, in ihrem Zusammenhang, ihrem Auseinandergehen und Gegeneinanderwirken, in überleitenden Formen, die ungeschiedene Einheit zur Geltung. Auch darin ist dann die „Masse“ repräsentiert.

Und neben diesen Möglichkeiten des bedeutsamen Heraustretens der „Masse“ steht dann jene vorhin schon angedeutete, dafs die „Masse“ im engeren Sinne heraustritt und für sich zur Geltung kommt, d. h. dafs die ungeschiedene Einheit, woraus die Glieder heraustreten, und die in diesen da so,

dort so zu charakteristischen Bildungen sich verdichtet, zugleich auch in ihrer ursprünglichen Ungeschiedenheit bestehen bleibt.

Dies wiederum kann heifsen: Sie bleibt mit selbständiger Bedeutung neben oder aufser den Gliedern; oder sie bleibt beim Prozesse der Verdichtung, als ein gegen die Glieder neutrales Zwischen „stehen"; oder aber sie durchdringt die Glieder, derart, dafs die Glieder einerseits zwar heraustreten, andererseits doch wiederum in der Masse stecken bleiben und die Masse und die Glieder bestimmend, bezw. umgestaltend ineinander hineinwirken.

Alle diese Möglichkeiten können wiederum in verschiedener Weise und in verschiedenen Graden sich verwirklichen. Vor allem aber ist zu betonen, dafs sie nicht sich ausschliefsende Gegensätze sind. Sie werden sogar überall in gewissem Grade gleichzeitig verwirklicht sein. Nur wird die eine oder die andere jedesmal dominieren, und dem Ganzen sein charakteristisches Gepräge geben.

Welche dieser Weisen des bedeutsamen Heraustretens der Masse, d. h. der an sich ungeschiedenen Einheit des Ganzen aber verwirklicht oder vorzugsweise verwirklicht sein mag, in jedem Falle besteht ein allgemeines Prinzip des Gleichgewichtes der „Masse" und der das Ganze in dieser oder jener Richtung und Hinsicht verdichtenden, aus der Masse heraustretenden Elemente. Dies Prinzip schlägt aber angesichts des Ganzen um in ein Prinzip der Herrschaft der Masse, d. h. der an sich ungeschiedenen Einheit des Ganzen. Die herrschenden Elemente herrschen, aber sie ordnen sich, indem sie dies tun, dieser Einheit unter. Sie müssen in ihrer Herrschaft dienen, nämlich dem Sinn und Gesetz des Ganzen. Sie dürfen herrschen und sollen herrschen, soweit sie diesem dienen.

Beispiele.

Bleiben wir aber noch einen Augenblick bei den vorhin besonders herausgehobenen Möglichkeiten. Erstens: — Die „Masse", d. h. die ungeschiedene Einheit des Ganzen oder das Ganze als ungeschiedene Einheit, sein ungeschiedenes Grundwesen,

bleibt gewahrt in den herrschend heraustretenden Elementen, seien diese nun gleichartig oder in ihrer spezifischen Funktion einander entgegengesetzt und sich ergänzend. Die herrschenden Elemente sind, indem sie aus der ungeschiedenen Einheit heraustreten, doch mehr oder minder zugleich Repräsentanten derselben. Zweitens: — Die heraustretenden und in verschiedener Richtung und Hinsicht funktionierenden Elemente tragen in sich selbst nicht oder in minderem Grade die ungeschiedene Einheit. Aber sie vergegenwärtigen sie oder halten sie fest in der Weise ihrer Verbindung. Hier ist, wie gesagt, diese Weise der Verbindung Repräsentant der Masse. Oder endlich, die Masse tritt selbständig neben, oder bleibt als neutrale „Füllung" zwischen den herrschenden Elementen, oder beide durchdringen sich. Es wurde betont, dafs der Unterschied dieser Möglichkeiten ein relativer ist, ein Unterschied des Mehr und des Minder. Je nachdem aber die eine oder die andere überwiegt, sind verschiedene Arten im Charakter des ästhetischen Ganzen, oder sind verschiedene Stilarten gegeben. Gemeinsam ist ihnen immer, — auch dies sei noch einmal betont — dafs die „Masse" im Ganzen das Allbeherrschende ist.

Beispiele nun für die bezeichnete mehrfache Möglichkeit finden sich am einfachsten in der Architektur. An sie war bei der „Masse" zunächst gedacht. Die Möglichkeiten, die bei ihr sich finden, haben aber auch in den anderen Künsten ihr Analogon. Die „Masse" ist in diesen je nachdem ein einziger Lebenszusammenhang, eine charakteristische Sphäre oder Atmosphäre, ein „Milieu", eine Stimmung, ein Grundgedanke, ein Grundrhythmus, ein Wollen u. s. w.

Im dorischen Säulenbau etwa sind die Hauptglieder im höchsten Mafse selbständige und eigenartige Individuen, Elemente, in welchen sich das Ganze in einer bestimmten Richtung und Hinsicht zusammenfafst. Jedes dieser Glieder hat seine eigene Herrschaftssphäre. Jede Säule etwa fafst an ihrer Stelle den Boden und das Gebälk und den Raum, in welchem das Ganze lebt, verdichtend in sich zusammen. Zugleich repräsentieren die verschiedenartigen Individuen, etwa Säule und

Architrav, in sich verschiedene Seiten im Grundwesen des Ganzen. Dennoch enthalten sie dies zugleich in ungeschiedener Einheit in sich. Die Säule erstreckt sich nicht nur in die Höhe, sondern geht zugleich entschieden in die Breite; der Architrav besitzt neben der horizontalen zugleich eine ansehnliche vertikale Ausdehnung. Und im Ganzen der Säulenreihe und ebenso des darüber lagernden Gebälkes stehen Höhe und Breite, obschon in verschiedener Weise, in relativem Gleichgewicht.

Einen äufsersten Gegensatz dazu bildet das gotische System, in welchem überall in heraustretenden Elementen Funktionen des Ganzen verdichtet sind. Aber in der Weise der Verbindung, dem Herauswachsen, dem Auseinandergehen und Gegeneinanderwirken, das vor allem repräsentiert ist in den Bogen und schrägen Linien, in jeder Durchkreuzung vertikaler und horizontaler Linien, kommt auch hier die an sich ungeschiedene Einheit, woraus die Glieder, das Einheitliche hier so, dort so verdichtend, heraustreten, zu ihrem Rechte. Und auch die Masse im engeren Sinne, die ursprüngliche, völlig undifferenzierte Masse fehlt hier nicht. Ja dieselbe ist überall da. Und dafs sie dies ist, und die Weise, wie sie es ist, mufs sogar als für das gotische System vor allem charakteristisch angesehen werden. Sie ist sozusagen das beim Prozefs der Verdichtung Stehengebliebene, so wie die Schwimmhaut zwischen den Zehen gewisser Tiere als das bei der Verdichtung in den Zehen übrig Gebliebene erscheint oder erscheinen kann, ein blofses allverbindendes Zwischen, nur mit der gegen die Glieder neutralen „Funktion“ des Daseins und Verharrens, und des Raumabschlusses durch dies neutrale Dasein und Verharren.

Völlig anders verhält es sich wiederum beim ursprünglichen, einfachen und „massenhaften“ romanischen Mauer- und Gewölbebau oder dem Quaderpalast, wo die „Masse“ im engsten Sinne, dort undifferenziert, hier differenziert, als der eigentliche Körper des Ganzen sich darstellt.

Und wiederum anders verhält es sich endlich bei der barocken Kunst, bei welcher das Zusammen und die Wechselbeziehung selbständiger Glieder und einer selbständigen Masse

wie sie das römische und Renaissancesystem auszeichnet, zum Ineinanderhineinwirken und wechselseitigen Sichfortreifsen beider geworden ist.

Wie wenig diese verschiedenen Möglichkeiten sich wechselseitig ausschliefsen, erhellt schliefslich am deutlichsten, wenn man berücksichtigt, dafs in der Baukunst die letzte Masse, die Masse im absoluten Sinne, der Raum ist, zunächst der von dem Bauwerk unmittelbar in Anspruch genommene und eingeschlossene, dann aber auch, bald mehr, bald minder, der umgebende Raum. Ihm gegenüber ist schon jeder Teil des körperlich erfüllten Raumes, die Säule, der horizontale Balken, auch die Wand, Verdichtung. Alle diese Teile „herrschen" in dem Raum, mit engerem oder weiterem Herrschaftsgebiet. Zugleich sind sie doch wiederum alle dem Ganzen des Raumes, und dem darin waltenden, an sich ungeschiedenen Raumleben, dienstbar und untergeordnet.

Stufenweise monarchische Unterordnung.

Das Prinzip der Unterordnung der herrschenden Elemente unter die ungeschiedene Einheit und das Gesetz des Ganzen hindert nun aber, wie schon angedeutet, nicht, dafs die mehrfachen herrschenden Elemente, die wir im vorstehenden voraussetzten, zugleich herrschenden Elementen höherer Ordnung und schliefslich einem höchsten allbeherrschenden Elemente sich unterordnen. Damit stofsen wir auf einen neuen Punkt der Übereinstimmung zwischen der monarchischen Unterordnung und der Unterordnung unter das Gemeinsame. Auch bei der monarchischen Unterordnung besteht ein Prinzip der „stufenmäfsigen Unterordnung". Und auch bei ihr vollendet sich erst in solcher „Potenzierung" das Unterordnungsprinzip, und gelangt zur höchsten ästhetischen Wirkung. Dieselbe schafft die monarchische Einheit der zunächst aufsereinander liegenden monarchischen Einheiten.

Auch das Prinzip der stufenmäfsigen monarchischen Unterordnung ist ein Prinzip der Differenzierung, nur eben der Differenzierung eines Punktes, in welchem das Ganze sich zusammenfafst, in untergeordnete Einheitspunkte; oder einer

Differenzierung der Herrschaft von Elementen über das Ganze, kurz ein Prinzip der monarchischen Differenzierung.

Dabei ist noch zu beachten, dafs auch durch die höheren Einheitspunkte, die eine Mehrheit niedrigerer Einheitspunkte umfassen, wiederum die Einseitigkeit herrschender Elemente ergänzt werden, und das einheitliche Grundwesen des Ganzen zu seinem Rechte kommen kann. Gesetzt die Einheitspunkte niedrigerer Ordnung fassen das Ganze nur in einer Richtung oder Hinsicht in sich zusammen, so wird der übergeordnete Einheitspuñkt, oder der Beherrscher des Ganzen, zunächst zwar in eben dieser Hinsicht oder Richtung die höhere Zusammenfassung üben, also die getrennten Akte der Zusammenfassung, die durch jene niedrigeren Einheitspunkte vollbracht werden, in einen einzigen Akt zusammen nehmen, zugleich aber diese Einseitigkeit aufheben und ebensowohl auch das, was sonst zum gemeinsamen Wesen des Ganzen gehört, in sich zur Aussprache bringen. Es vollendet sich darin erst die Aufgabe des übergeordneten Einheitspunktes, das Ganze, das zunächst in dem Gemeinsamen beschlossen liegt, zugleich in einem Punkte zusammenzufassen. Vielmehr, diese beiden Arten der Einheit des Ganzen, die „Einheitlichkeit", und die „Einheit" in einem Punkte, stehen jetzt nicht mehr blofs nebeneinander, sondern sind zugleich, innerhalb des allbeherrschenden Einheitspunktes, ineinander. Dieser letztere ist zugleich Träger des Gemeinsamen, des Gesetzes, des Grundgedankens, und, als allbeherrschender Einheitspunkt, der oberste Träger und Hauptrepräsentant desselben.

So repräsentiert der oberste Einheitspunkt des gotischen Domes, der Turm, in welchem die Breite des Ganzen wiederum zu höherem Rechte gelangt, auch aus diesem Grunde in besonderem Mafse das Grundgesetz des Ganzen. Noch mehr geschieht dies in dem breiten Kuppelturm des romanischen Domes, der den schlankeren, die Höhe einseitig betonenden Ecktürmen übergeordnet ist, und im deutlichen Gegensatz zu diesen der breiten Masse des Ganzen zu ihrem Rechte verhilft.

Auch daran sei erinnert, wie in dem allbeherrschenden Einheitspunkte der Melodie, der abschliefsenden Tonica, die

Basis oder das durchgehende Einheitsmoment des Ganzen, das vorher bald nach dieser, bald nach jener Richtung einseitig differenziert und damit relativ negiert war, zur vollen Geltung gelangt. Dies „Einheitsmoment“ ist kein anderes, als eben die Tonica. Die Melodie ist eine Differenzierung dieses Gemeinsamen oder dieses Einheitsmomentes. Sie ist die sukzessive Ausgestaltung des in der Tonica liegenden „Grundrhythmus“ in ein mehr oder minder reich differenziertes System von „Tonrhythmen“.

Gegensatz künstlicher und natürlicher Hauptpunkte.

Kehren wir jetzt noch einmal zurück zu dem Gegensatz verschiedener herrschender Elemente, insbesondere zu dem oben schon in doppelter Weise angedeuteten Gegensatz: —

Der Rand der kreisförmig begrenzten Fläche, von der auf S. 61 f. die Rede war, verdankte dem Kontrast mit der Umgebung seine spezifische Fähigkeit, als Herrscher oder Schwerpunkt der Fläche sich zu gerieren. Die Mitte dagegen verdankte die gleichartige Fähigkeit einzig den besonders innigen Einheitsbeziehungen mit den sonstigen Teilen der Fläche. Offenbar ist jene Herrschaft eine „despotischere“ als diese. Vermöge jenes Kontrastes zieht der Rand die Fläche zu sich hin und in sich hinein. In die Mitte dagegen ergiefst sich die Fläche in höherem Grade von sich selbst aus. Sie tendiert durchaus aus sich selbst auf diesen Schwerpunkt. Sie gelangt darin im höchsten Mafse in sich selbst zur Ruhe.

Und der hohe Berg zwischen niedrigen Hügeln war despotischer Herrscher im Vergleich mit dem höchsten Gipfel zwischen hohen Gipfeln. Auch dies lag an der Gröfse des Kontrastes, nämlich des Kontrastes zu den niedrigen Hügeln, also zu den sonstigen Elementen des Ganzen, in welchem er dominiert.

Steigern wir nun diese letztere Möglichkeit. Ein Element trete mit dem sonstigen Ganzen in qualitativen Gegensatz. Es setze sich zum Ganzen und zur Einheitlichkeit des Ganzen, oder zu dem im Ganzen liegenden Zuge, in einem Punkte sich zusammenzufassen und zur Ruhe zu kommen, in

Widerstreit. Dann entsteht eine besondere Art des Gegenüber herrschender Punkte, die wiederum mannigfache Modifikationen aufzeigt. — Vorausgesetzt ist hier jederzeit, dafs jenes zum Grundwesen des Ganzen gegensätzliche Element immerhin in solchen Einheitsbeziehungen zum Ganzen steht, dafs es nicht aus dem Ganzen herausfällt, sondern dem Ganzen angehört, so dafs die dem einheitlichen Ganzen zugewendete Aufmerksamkeit in ihm sich verdichten kann.

Die Melodie etwa hat überall zur einheitlichen Basis die Tonica oder den in ihr verwirklichten Tonrhythmus. Sie zielt zugleich darauf ab, in ihm abschliefsend zur Ruhe zu kommen. Die Tonica ist der natürliche Schwerpunkt und Ruhepunkt des Ganzen.

Aber daneben gibt es in der Melodie Töne, die der Tonica — nicht absolut aber doch relativ fremd sind, schliefslich sogar Töne anderer Leitern, etwa das Fis in C-dur. Auch solche Töne werden, nämlich eben durch diesen Gegensatz, zu herrschenden Punkten. Im Gegensatz zu den natürlichen Einheitspunkten können sie künstliche Höhepunkte heifsen. Sie wirken, wie gesagt, der Tendenz des Ganzen, in jenem natürlichen Einheitspunkt sich zusammenzufassen, entgegen.

Solche künstliche Höhepunkte finden sich überall. Sie tragen im Einzelnen verschiedene Namen. Sie heifsen Vorhalte, zurückhaltende oder aufhaltende Elemente, Punkte der Spannung, Dissonanz, Konflikt. Gemeinsam ist ihnen jenes Gegenwirken und die daraus entspringende „Spannung".

Daraus ergibt sich zunächst für das Ganze ein besonders wirkungsvolles Schweben zwischen herrschenden Punkten, eine besonders sichere Körperhaftigkeit, ein Auseinandergehaltenwerden, das die Gefahr des Verschlungenwerdens in einem Punkte aufhebt, eine Differenzierung, Steigerung, Belebung des Ganzen von erhöhter Wirksamkeit. Wiefern solches Gegenwirken eine besondere Belebung bedingt, ergibt sich aus früher Gesagtem: Die künstlichen Höhepunkte, sagte ich, sind Träger einer Spannung. Diese „Spannung" nun besagt, dafs unsere Auffassungstätigkeit sich spannt oder „staut", d. h. zu besonderer Intensität sich erhebt.

Unterordnung der künstlichen unter die natürlichen Hauptpunkte.

Aber es ergibt sich aus dem bezeichneten Sachverhalt mehr als diese Spannung oder Stauung. Die gesteigerte Intensität der Auffassung kommt weiterhin dem natürlichen Einheits- und Ruhepunkte zu gute. Die gestaute Welle ergiefst sich in der Richtung auf diesen und läfst den natürlichen Einheitspunkt, also das, worauf das Ganze abzielt, bedeutsamer erscheinen.

Dafür besteht freilich eine Bedingung. Es ist die Bedingung, dafs von dem künstlichen Höhepunkte zum natürlichen Einheits- und Ruhepunkte ein natürlicher Weg führe, dafs die Auffassungstätigkeit, so wie sie aus dem einheitlichen Ganzen heraus zu dem künstlichen Höhepunkte hingeführt wurde, nun auch wieder von diesem aus, und durch ihn, zum Ruhepunkt hingeführt werde. Hierin besteht die „Lösung" der Spannung. Dieselbe ist nicht das einfache Auftreten dessen, worin die Lösung vollzogen ist, sondern sie besagt, dafs in dem Höhepunkte selbst die treibende und führende Kraft liegt, durch die der Fortgang zum Punkte der Lösung gewonnen wird.

Damit ist nun aber auch wiederum eine neue Art der monarchischen Unterordnung gegeben. Der künstliche Höhepunkt ordnet sich dem natürlichen Einheits- und Ruhepunkt unter. Er tut dies durch jenen Hinweis und jene hinführende Kraft.

So ordnet sich die musikalische Dissonanz in der Musik der sie lösenden Konsonanz, der Konflikt im Drama der Lösung des Konfliktes unter. Auch in der Tragödie löst sich der Konflikt, obzwar nicht äufserlich. Und auch hier ist die Lösung eine Unterordnung, nämlich des Leidens unter das Positive, menschlich Bedeutsame und Wertvolle der Persönlichkeit, die leidet. Die eigentliche „Lösung" in der Tragödie besteht einzig hierin.

Solche Unterordnung ist ihrer Natur nach immer eine freie. Die Herrschaft der künstlichen Höhepunkte ist eine despotische, sofern der Gegensatz zum Ganzen sie zu Höhepunkten macht. Aber diese despotisch herrschenden Elemente ordnen sich frei

dem Einheitspunkte unter, dem auch im übrigen das Ganze frei sich unterordnet.

In der musikalischen Dissonanz etwa treten sich Töne gegenüber, die sich fremd sind und sich bekämpfen. Aber sie haben zugleich dies gemeinsam, von entgegengesetzten Richtungen her auf den Ton, der die Lösung bringt, hinzuweisen. Dieser Hinweis wird durch eben jenen Gegensatz aktuell und zwingend. Die Momente des Konfliktes dringen selbst auf den Ausweg aus dem Konflikt. — Hierüber später Genaueres.

Analog ist es mit jeder natürlichen Lösung eines Konfliktes bestellt. Im Punkte der Lösung ist, wie wir sagen, der Konflikt zum „Abschlufs" gekommen. Dies heifst: Er ist — nicht beseitigt, so als wäre er nicht gewesen, sondern er ist in den Punkt der Lösung aufgenommen, aber als überwundener. Der Punkt der Lösung, d. h. letzten Endes der natürliche Einheits- und Ruhepunkt, trägt dies Moment oder diese nähere Bestimmung, nicht nur tatsächlich sondern für mich fühlbar in sich, zugleich der überwundene Konflikt zu sein.

Damit erst ist das Spezifische dieser Unterordnung bezeichnet. Sie hat ihr volles Analogon auf logischem Gebiete in der Lösung des logischen Widerstreites der Gründe und Gegengründe. Auch diese ist Unterordnung. In dem lösenden Gedanken sind die Gegengründe nicht einfach nicht mehr da, sondern sie sind darin, als überwundene. Der Widerstreit ist in Versöhnung umgeschlagen. Das Bewufstseinsresultat dieser eigenartigen Unterordnung ist das Gefühl der Gewifsheit. Zu ihm bietet das ästhetische Gefühl des die Dissonanz oder den Konflikt lösenden Abschlusses ein Gegenstück. Hierauf kann aber in diesem Zusammenhang nicht näher eingegangen werden[1].

---

[1]) Ich verweise einstweilen, was die Lösung der Dissonanz betrifft, auf den Aufsatz „Zur Theorie der Melodie" in der Zeitschrift für Psychologie. Bd. 27, S. 225ff.

Sechstes Kapitel: Vermeintliche ästhetische Prinzipien.

Prinzip der „Gewohnheit".

Anhangsweise erwähne ich endlich noch ein angebliches ästhetisches Formprinzip, das in Wahrheit kein Recht auf diesen Namen hat.

Auf die Frage, was denn mache, dafs neue Formen, die erst mit Widerstreben aufgenommen wurden, später sich einbürgern, hat man geantwortet: Das tut die Gewohnheit. Und auf die Frage, wie es geschehe, dafs Formen veralten, dafs wir ihrer müde oder überdrüssig werden, und nach neuen Formen verlangen, hat man ebenso die Antwort gegeben: Das tut die Gewohnheit.

Hier ist offenbar die „Gewohnheit" in doppeltem Sinne genommen. Im ersteren Falle ist sie ein anderer Name für das sich Hineinleben in Formen, das allmählich immer sicherere Erfassen und sich innerlich zu eigen Machen ihres Sinnes oder ästhetischen Inhaltes. Alle Formen, die sich „einbürgern", haben notwendig einen solchen Sinn und Inhalt. Es liegt in ihnen etwas, das seiner Natur nach fähig ist, gewertet zu werden und zu befriedigen, das ihnen demnach ein relatives inneres, in ihrem eigenen Wesen gegründetes, also „objektives" Daseinsrecht gibt. Auch jede sich einbürgernde Kleidermode beweist eben dadurch, dafs sie sich einbürgert, dafs sie einen positiven ästhetischen Sinn und Inhalt hat, d. h. dafs sie eine Seite der menschlichen Persönlichkeit und ihres Gebarens, die uns der Versinnlichung wert scheint, zur sinnlichen Veranschaulichung bringt. Dafs uns aber die Mode dies Inhaltsmoment unmittelbar und eindringlich vergegenwärtigt, dazu bedarf es des sich „Hineinlebens" oder des Eindringens, so etwa, wie es auch des sich Hineinlebens in ein Bild oder in eine Dichtung bedarf. Wir müssen uns „gewöhnen", d. h. üben, dasjenige, was in der Form für uns liegt, sicher und mit Selbstverständlichkeit aus ihr herauszulesen.

Dagegen ist im zweiten Falle die „Gewohnheit" ein Aus-

druck für die Tatsache, dafs das oft und immer wieder Erlebte Bestandteil wird im Ganzen unseres psychischen Erlebens, dafs es in den Zusammenhang dieses Ganzen, vor allem in den Zusammenhang mit seinen gleichartig wiederkehrenden Inhalten, inniger und inniger verwoben wird, und demgemäfs nach einem allgemeinen psychologischen Gesetz — das wir oben kennen lernten — in diesem Ganzen „sich verliert", d. h. seine Eindrucksfähigkeit mehr und mehr einbüfst. Wir können diesen Prozefs auch als einen Assimilationsprozefs bezeichnen. Das Assimilierte verliert seine erregende Kraft.

Das Prinzip der Gewohnheit in diesem letzteren Sinn nun ist kein ästhetisches Prinzip. D. h. es hat nichts zu tun mit der Frage nach den ästhetischen Werten. Die „Gewohntheit" ästhetischer Werte von bestimmter Art, oder unsere „Gewöhnung" an dieselben, mindert unsere Fähigkeit, die Werte zu geniefsen, oder kann sie mindern. Sie tut dies um so leichter, je eindrucksloser die Werte an sich sind, und je weniger wir von Haus aus fähig waren, sie in ihrem ganzen Umfang zu erfassen, und in ihrer ganzen Tiefe auf uns wirken zu lassen. Aber dies ist unsere Sache, und nicht Sache der Werte. Kein ästhetischer Wert hört auf, dieser bestimmte Wert zu sein, dadurch, dafs ich nicht mehr fähig bin, ihn mir anzueignen.

Gleichartiges gilt aber auch vom Prinzip der „Gewohnheit" im ersteren Sinne. Ästhetische Werte werden auch nicht dadurch geschaffen, dafs ich lerne, sie zu geniefsen. Es bleibt freilich bei dem früher Gesagten, dafs das Wort „Wert" keinen Sinn mehr hätte, wenn wir absähen von dem der Wertung, d. h. des Lustgefühls oder des Genusses fähigen Individuum. Aber der Wert eines Gegenstandes ist darum doch nicht das Werten der Individuen, so dafs der Wert desselben Gegenstandes gleichzeitig grofs und klein, oder zugleich dieser und jener wäre, wenn diese Individuen einer vollen, jene Individuen nur einer minder vollen Aneignung desselben fähig sind, oder wenn diese Individuen an dem Gegenstande nur Dies, jene nur Jenes zu werten vermögen.

Sondern der Wert des Gegenstandes ist — der Wert des

Gegenstandes; d. h. er ist etwas, das dem Gegenstande bleibt, gleichgültig, wie dieses oder jenes Individuum ihn werten mag, und das ihm bliebe, auch wenn jetzt zufällig gar keine Wertung stattfände. Er ist die in dem Gegenstande gegründete oder in ihm liegende Möglichkeit der Wertung: besser gesagt, er ist die Forderung des Gegenstandes, darum weil er dieser Gegenstand ist, in dieser bestimmten Weise gewertet zu werden. Diese Forderung aber bleibt, gleichgültig, ob und in welchem Grade sie erfüllt wird.

Die „Entwickelung des Geschmackes".

In Wahrheit ist diese positive „Gewohnheit", d. h. die Gewohnheit, die im „Hineinleben" in den Gegenstand besteht, die also macht, dafs wir das Werten lernen, zusammen mit jener negativen „Gewohnheit", d. h. der Gewohntheit der Gegenstände, die das Werten abstumpft oder macht, dafs wir es verlernen, lediglich ein Prinzip der Entwickelung oder des Wechsels, kurz, der Geschichte des menschlichen Wertens. Es ist mit einem Worte ein psychologisch-historisches Prinzip.

Und als solches freilich ist es von mächtiger Wirkung. Neue Objekte treten in den Gesichtskreis der Menschen. Neue Formen bieten sich dar. Neue Ausdrucksmittel werden gefunden. Ein solches ist nicht nur jede neue Form, sondern auch jedes neue Darstellungsmaterial und jede neue Weise der Verwendung desselben, jede neue Technik, kurz, jedes Moment, durch das irgendwie die sinnliche Erscheinung, als welche das Schöne zunächst sich uns darstellt, mit bestimmt wird. Und jedes solche neue Objekt, jede neue Form, jedes neue Ausdrucksmittel, ist fähig, einen neuen ästhetischen Wert mir zu eigen zu machen.

Diesen Wert aber mufs ich in ihm finden. Dafs ich ihn finde, dies heifst jedesmal, sehr allgemein ausgedrückt, dafs ich das objektiv Gegebene mit einem Inhalt meines Geistes „durchdringe". Ob ich ihn finde und wie reich er für mich ist, dies hängt demgemäfs ab von dem Inhalt meines Geistes, dem Reich-

tum, der Kraft, der Mannigfaltigkeit und feinen Abgestuftheit meiner Erfahrungen und meines Innenlebens. Und ich mufs ihn finden lernen. D. h. ich mufs lernen, dem objektiv Gegebenen mich hinzugeben und zu hören, was es mir sagt. Dafs ich ihn aber unter dieser Voraussetzung wirklich finde, liegt begründet in allgemeinen psychologischen Gesetzmäfsigkeiten.

Ästhetische Werte entstehen, kurz gesagt, — nicht an sich, aber für mich, d. h. es entsteht meine Wertung der Werte, indem solches mir objektiv geboten wird, das allgemeiner psychologischer Gesetzmäfsigkeit zufolge im Inhalte meines Geistes einen bestimmten „Widerhall“ finden kann. Dazu ist aber zweierlei erforderlich: Das Objektive einerseits, und das Subjektive, der Inhalt meines Geistes, und die Erziehung zu jener „Hingabe“ andererseits.

Und die Geschichte der Wertungen, oder die Geschichte des Geschmackes in der Menschheit, ist die Geschichte des sukzessiven Eintretens von Objekten in den Gesichtskreis der Menschen, des Auftauchens von Formen und Ausdrucksmitteln, wodurch nach psychologischen Gesetzen ein „Widerhall“ im Inhalt des Geistes der Menschen geweckt werden kann; und sie ist die Geschichte des menschlichen Geistes, seiner Inhalte und seiner „ästhetischen Erziehung“, d. h. seiner Erziehung zu jener „Hingabe“, geschehe dieselbe nun durch Menschen oder durch Umstände. Sie ist dagegen nicht die Geschichte jener psychologischen Gesetze, also auch nicht die Geschichte ästhetischer Prinzipien, da diese nichts sind als diese psychologischen Gesetze. Diese, also auch die ästhetischen Prinzipien, haben keine Geschichte. Sie können für uns keine haben. Wesen, deren psychische Gesetzmäfsigkeit eine andere wäre als die unsrige, sind für uns unvorstellbar.

Man redet jetzt überall von Entwickelung. Und man hat vielleicht ein eigenes Gefühl des Stolzes, wenn man das Wort „biologische Entwickelung“ in den Mund nimmt. So hat man auch von einer biologischen Entwickelung des Geschmacks gesprochen. Und man schien dabei mitunter an die Entstehung völlig neuer Prinzipien des Geschmacks zu denken. Dies ist

historische oder psychologische Unkenntnis. Es gibt keine Geschichte des Geschmacks, die etwas anderes wäre, als jene Geschichte der Objekte, Formen, Ausdrucksmittel; und die Geschichte der Inhalte des Geistes; und die Geschichte der Erziehung zum Finden der Werte. Zu allen Zeiten gleich aber war die Gesetzmäſsigkeit, nach welcher dieselben gefunden wurden.



ZWEITER ABSCHNITT.

Der Mensch und die Naturdinge.

Erstes Kapitel: Einleitendes zur Frage der Einfühlung.

Selbstwertgefühle.

Bei den „ästhetischen Formprinzipien", von welchen unser erster Abschnitt gehandelt hat, war zunächst gedacht an Formen eines Sinnlichen, an die sinnlich wahrgenommene Raumform etwa. Nur gelegentlich war der ästhetische Inhalt, d. h. das in den Formen zum Ausdruck gelangende Leben, mit hereingenommen, oder es wurde ein solches in einzelnen Ausdrücken vorausgesetzt.

Die ästhetischen Formprinzipien sind aber nicht bloſse Prinzipien einer sinnlichen Form. Im ästhetischen Objekt ist das Sinnliche jederzeit „Symbol" eines seelischen Inhaltes; es ist belebt oder beseelt. Dadurch erst wird es zum ästhetischen Objekt und zum Träger eines ästhetischen Wertes.

Und auch dieser Inhalt hat seine Form, und auch darauf beziehen sich die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien. Vielmehr, sie beziehen sich darauf letzten Endes einzig und allein. Sie gewinnen erst in ihrer Anwendung auf dieselben ihren eigentlichen Sinn.

Die erste Frage nun, die wir hier zu stellen haben, lautet, was unter einem solchen „seelischen Inhalt" zu verstehen sei.

Auch Raumformen, Farben, Töne sind seelische Inhalte, sofern sie von uns wahrgenommen werden. Hieran natürlich denke ich nicht, wenn ich die „seelischen Inhalte" dem Sinn-

lichen entgegensetze. Sondern gemeint sind Weisen seelischer Lebensbetätigung.

Und auch dies genügt noch nicht. Zwar nicht die wahrgenommenen Raumgebilde, Farben, Töne, wohl aber ihre Wahrnehmungen können seelische Lebensbetätigungen heifsen. Sollen die „Lebensbetätigungen", die hier gemeint sind, davon unterschieden werden, so müssen wir sie genauer bezeichnen als Weisen unseres Tuns, und als Arten, wie wir in dem, was wir erleben, unser eigenes inneres Wesen ausleben.

Raumformen, Farben, Töne sind uns gegeben, sie sind Widerfahrnisse oder Begegnisse. Ihnen steht zunächst mein Tun, oder meine innere Aktivität, als etwas Anderes deutlich gegenüber.

Von den Widerfahrnissen oder Begegnissen sagte ich ehemals, sie seien lustvoll, sofern ihr Erleben eine „Selbstbetätigung" sei, oder sofern in ihrem „Vollzug" oder ihrer Apperzeption die Natur der Seele zu ihrem Rechte, zur Geltung, zur Aussprache gelange. Es leuchtet nun ein, dafs in meinem Tun, sofern es eben mein Tun ist, mein Wollen und Vollbringen, also nicht mir aufgenötigt, sondern aus mir stammend, allemal meine Natur oder mein Wesen sich ausspricht. Dafs dies der Fall ist, dies macht es eben zu meinem Tun, und unterscheidet es von dem mir aufgenötigten Geschehen in mir.

Darum ist mein Tun allemal Grund eines Lustgefühls. Dieses Lustgefühl aber ist, als Gefühl meines Tuns, lustvolles Selbstgefühl, oder kurz, Selbstwertgefühl. Die Lustgefühle, von denen im vorigen Abschnitte die Rede war, sind gegenständliche Lustgefühle; ihnen setze ich jetzt die Selbstwertgefühle als eine andere Gattung entgegen.

Lust an der Aktivität.

Der Satz, „jedes Tun sei in sich Grund des Selbstwertgefühles", läfst sich umkehren: Jedes Selbstwertgefühl ist im letzten Grunde Gefühl eines Tuns. Ich freue mich auch der Eigenschaften, die ich habe, meiner Kräfte, Vermögen, Fähigkeiten. Aber diese kann ich gar nicht vorstellen, oder mir innerlich gegenwärtig machen, aufser indem ich sie, sei es auch

nur versuchsweise, und lediglich in Gedanken, sich verwirklichen lasse. Ich weifs, ich habe die Kraft, dies oder jenes zu tun, d. h., ich stelle mir vor, dafs ich es tue, und tue es in meinen Gedanken tatsächlich. Ich mache dazu in meinen Gedanken zum mindesten einen Ansatz.

Doch bedarf jener allgemeine Satz, dafs alles Tun lustvoll sei, noch eines Zusatzes, der in gewisser Weise zugleich eine Einschränkung ist. Die Höhe der Lust, so sahen wir bei den „gegenständlichen Wertgefühlen", ist bedingt durch den Grad, in welchem das Lustvolle mich in Anspruch nimmt. Das Objekt der Lust mufs eindrucksvoll sein, sein Erleben mufs Kraft haben, wenn die Lust Intensität gewinnen soll. Und dazu trat das Andere: Auch die Mannigfaltigkeit, die Differenzierung, ist bedeutsam für die Höhe der Lust.

Diese beiden Momente sind nun auch hier wesentlich. Auch das Selbstwertgefühl wächst mit der Kraft des Tuns oder der Höhe der inneren Aktivität, und es wächst mit dem Reichtum derselben.

Grundbedingung der Lust am Gegenständlichen aber war uns die Einheit. Diese bestimmte sich zunächst als innere Übereinstimmung, und weiterhin als Zusammenschlufs in einem Punkt. Entsprechend ist auch die Einstimmigkeit des Tuns in sich selbst, und die Zusammenfassung der inneren Aktivität in Einheitspunkten, die widerspruchslose Unterordnung alles Tuns unter bestimmte einheitliche Ziele, Grundbedingung des Selbstwertgefühls.

Oder, wenn wir das hier Gesagte zusammenfassen: „Alles Selbstwertgefühl ist Lust an der Kraft, dem Reichtume oder der Weite, und an der inneren Freiheit meines Tuns. Dabei besagt die innere Freiheit nichts Anderes als jene Einstimmigkeit und Einheit meines Tuns in sich selbst.

Das Tun, von dem ich hier rede, ist von mancherlei Art. Es ist etwa mein intellektuelles Tun. Ich freue mich der kraftvollen Tätigkeit meines Denkens, des Vermögens, Vielerlei geistig zu umfassen. Ich fühle mich befriedigt in der Konzentriertheit der geistigen Arbeit, im Zusammengefafstsein derselben in einem Punkt oder Ziel.

Ein andermal ist mein Tun auf praktische Zwecke gerichtetes Tun. Es ist das Wollen praktischer Zwecke, und das Vollbringen. Auch hier ist die Höhe der Lust gebunden an die Kraft des inneren Tuns, an den Reichtum seiner Inhalte, und die Einstimmigkeit des Tuns mit sich, und seine Zusammenfassung in einheitlichen Zielen.

Schliefslich ist mein Tun vielleicht auch nur das Tun, das besteht im Erfassen und Festhalten eines Gegenstandes, die in sich einstimmige, also innerlich freie Zuwendung zu einem Wahrgenommenen oder Vorgestellten, und die freie Wiederabwendung, das aktive Hin- und Hergehen, das Zusammenfassen und Gliedern, das Eindringen, das innerliche Aneignen und Beherrschen.

Hier ist zugleich ersichtlich, wie das Tun mit dem gegenständlichen Erleben zusammengehen kann, und bald mehr, bald minder zusammengehen wird. Ein Objekt, das mir zu teil wird, erfreut mich; zugleich ist erfreulich mein freies Erfassen, Festhalten, oder mein Vermögen dazu, die kraftvolle Hingabe. Es ist auch eine schöne Sache um die Genufsfähigkeit, die eben in solcher Kraft und Freiheit des Erfassens und der Hingabe besteht.

Lust und Passivität.

Der Aktivität scheint die Passivität, dem Tun das Erleiden entgegengesetzt. In der Tat gibt es ein Erleiden, das zum Tun im vollen Gegensatze steht, eine Passivität, die die blofse Negation ist der Aktivität. Aber es gibt auch ein Erleiden anderer Art. Ein Erleiden kann, ohne dafs es aufhört, Erleiden zu sein, ein Tun oder eine Aktivität in sich schliefsen.

Ein dreifaches Erleiden dieser Art läfst sich unterscheiden. Einmal: Ich leide, aber ich halte im Leiden Stand, ringe dagegen, überwinde es vielleicht schliefslich. Hier ist die Aktivität reine, nur eben gegen das Leiden gerichtete Aktivität.

Es gibt aber auch zweitens ein tiefes Erfafstsein vom Leiden, eine Fähigkeit des Leidens, in welcher Aktivität liegt. Die Heftigkeit des Leidens kann Schwäche sein, Unfähigkeit,

sich selbst zu behaupten. Davon ist verschieden die Tiefe des Leidens, die nur der Gesunde, Lebendige, kraftvoll Regsame kennt, von welcher der Stumpfe, Träge, der Schwächling nichts weifs. In ihr spricht sich eben diese Gesundheit, Kraft, Regsamkeit aus.

Das Gefühl des Erleidens beruht auf dem Gegensatze zwischen dem, was mir sich aufdrängt, und dem, was meine Natur fordert. Es gewinnt demgemäfs an Heftigkeit mit der eigenen Stärke dessen, was sich mir aufdrängt, oder der Kraft, mit der es sich aufdrängt. Aber es gewinnt zugleich an Tiefe mit der Stärke jener Forderung meiner Natur, also mit der Kraft und Lebendigkeit der Selbstbehauptung oder der Behauptung dessen, worauf meine Natur hinzielt. Darin liegt ein Moment der Aktivität. Und dieses ist es, das in das Erleiden selbst ein fühlbares Moment des Persönlichkeitswertes hineinbringen kann, ein Moment der Kraft und Gröfse.

Und endlich fügen wir das Dritte hinzu: Unter Passivität kann auch verstanden sein das Nachgeben. Dieses Nachgeben ist unerfreulich, wenn es ein blofses Unterliegen oder gar ein Zergehen ist. Es gibt aber auch ein freies, also aktives Nachgeben. Und es gibt ein Nachgeben bis zu einem Punkte, um dann auf diesem Punkte desto fester zu beharren, kurz ein elastisches Nachgeben. Die Eigenart des Elastischen ist es ja, Einwirkungen von aufsen nachzugeben, eben dadurch aber die innere Spannung zu vermehren. Auch in dieser Passivität liegt Aktivität; auch sie ist erfreulich.

Das Gefühl, in welchem das Wertvolle der eigenen Persönlichkeit sich kundgibt, das „Selbstwertgefühl" also, trägt mancherlei Namen. Wir nennen es, je nachdem das eine oder das andere der oben unterschiedenen Momente überwiegt, Gefühl der Kraft, des inneren Reichtums, der Freiheit. Ein speziellerer Name ist Gefühl des Stolzes. Auch im Gefühl des Zornes steckt etwas von Selbstwertgefühl, obzwar bald mehr, bald minder, je nach der Aktivität des Zornes. Noch mehr gehört hierhin das Gefühl des Trotzes und trotzigen Sichbehauptens.

Objektiviertes Selbstwertgefühl.

Ästhetischer Wert ist nun aber nicht der von mir gefühlte Wert meiner selbst, sondern er ist allemal Wert eines von mir verschiedenen Objektes. Dies hindert nicht, dafs das soeben Vorgebrachte unmittelbar Bedeutung hat für die Bestimmung der ästhetischen Werte.

Zunächst ist zu sagen: Eben dasjenige, was ich in mir werte, werte ich auch, und in gleicher Weise, wenn ich es in einem Anderen finde. Wertvoll ist mir alles, was ein fremdes Individium ist, d. h. alles Positive seines Wesens. Und dies heifst: Jede Aktivität und jede Möglichkeit einer solchen, jedesmal nach Mafsgabe der in ihr liegenden Kraft, ihres Reichtums und der inneren Einstimmigkeit in sich selbst, und mit dem Ganzen der Persönlichkeit.

Hiermit nun ist die eine Art der „seelischen Inhalte" bezeichnet, von denen ich eingangs redete. Dazu aber tritt die zweite. Zum Tun oder zur Aktivität tritt das „sich Ausleben". Wert hat für mich in der fremden Persönlichkeit nicht nur das Tun oder die Aktivität, sondern auch jedes gegenständliche Erlebnis, jedes Widerfahrnis oder Begegnis — nicht als solches, sondern sofern in seinem Erlebtwerden, insbesondere in der Art, wie es erlebt wird, oder wie die fremde Persönlichkeit zu ihm sich stellt, ein Positives in ihr, eine Kraft, ein Reichtum, eine Einstimmigkeit mit sich selbst sich auslebt, zur Geltung, zu ihrem Rechte, zur Aussprache gelangt, bezw. gegen dies gegenständliche Erlebnis reagiert, d. h. sich ihm innerlich entgegensetzt. Wertvoll ist mir nicht nur, was die fremde Persönlichkeit ist, und als was sie in ihrem Tun sich erweist, sondern auch ihre Lust, ihre Freude, jede Art ihres Genusses, sofern darin etwas Positives in ihrem Wesen sich kundgibt. Andererseits nicht minder die Unlust, das Leiden, der Schmerz, soweit auch darin eine Kraft, eine Fähigkeit des Reagierens gegen Störungen, kurz wiederum ein positives Moment der Persönlichkeit zur Aussprache gelangt. — Von letzterem war im Grunde vorhin schon die Rede.

Die beiden hier einander entgegengesetzten Möglichkeiten

der positiven Bewertung „seelischer Inhalte“ können wir schliefslich zusammenfassen in dem Einen: Gegenstand unserer positiven Wertung ist jedes Leben und jede Lebensmöglichkeit, nämlich genau soweit dies Leben wirkliches, d. h. positives Leben ist, nicht Negation des Lebens oder der Lebensmöglichkeiten, Mangel, Schwäche oder Zeichen derselben. Und wir können gleich hinzufügen: Unwert ist uns jede solche Negation.

Und damit ist nun zugleich der Sinn alles Schönen bezeichnet. Aller Genufs der Schönheit ist Eindruck der in einem Objekt liegenden Lebendigkeit und Lebensmöglichkeit; und alle Häfslichkeit ist ihrem letzten Wesen nach Lebensnegation, Mangel des Lebens, Hemmung, Verkümmerung, Zerstörung, Tod.

Der menschliche Körper. Elemente der „Regelmäfsigkeit“.

Diese Sätze nun haben wir im folgenden zu rechtfertigen und zugleich näher zu bestimmen. Wir beginnen dabei mit demjenigen schönen Objekt, in welchem der seelische Inhalt, oder, wie wir jetzt auch sagen können, der Gehalt an Leben und Lebensmöglichkeiten in unmittelbarster Weise einleuchtend ist.

Dieses Objekt ist der Mensch, so wie er unseren Sinnen sich darstellt. Der Mensch ist für den Menschen das schönste, zugleich auch wiederum das häfslichste der sichtbaren Objekte.

Ehe ich darauf eingehe, sei zunächst noch eine kurze Vorbemerkung verstattet: Der Mensch gehört mit zu den Naturobjekten. Die allgemeinen Bedingungen der Schönheit der Naturobjekte bestehen demgemäfs auch für den Menschen. Auf Grund davon könnte man erwarten, dafs ich mit diesen meine Betrachtung begänne.

Dies ist indessen nicht meine Absicht, sondern ich will hier den Menschen sogleich in seiner Besonderheit betrachten. Ich will reden von der spezifischen Schönheit des menschlichen Körpers, und den spezifischen Bedingungen derselben. Ich will dies tun, weil im Menschen der Schlüssel zum Verständnis

der Schönheit überhaupt liegt, derart, dafs von ihm aus auch die Schönheit der Natur, aufserhalb des Menschen, erst verständlich werden kann.

Diese Absicht mufs im folgenden festgehalten werden. Zu den spezifischen Bedingungen der Schönheit des menschlichen Körpers werden gewisse allgemeine Bedingungen der Schönheit der Naturobjekte überhaupt hinzutreten. Hier aber handelt es sich, wie gesagt, zunächst um jene ersteren.

Die „sinnliche Erscheinung" des Menschen nun begreift Vielerlei in sich: Seine Worte, sein in die sinnliche Erscheinung tretendes Tun, seine Gebärden, die Form und Farbe seines Körpers. Alles dies kann für uns Wert und insbesondere ästhetischen Wert haben. Ein besonderes Problem aber liegt in der Schönheit der Form des menschlichen Körpers.

Die äufsere Erscheinung des Menschen bietet nichts, das an sich betrachtet schön und gar als das Schönste erscheinen könnte. Man spricht wohl von „regelmäfsigen" Zügen eines Gesichtes. Doch meint man damit solche Züge, die der „Regel", d. h. einer mittleren Norm entsprechen. Man meint nicht etwa Züge, in denen geometrische Regelmäfsigkeit, also gleichartige Wiederkehr gleicher Elemente oder Teile, sich findet. — Auf jene „Regelmäfsigkeit" der Züge komme ich nachher zurück.

Zugleich fehlt es doch am menschlichen Körper auch nicht an Elementen geometrischer Regelmäfsigkeit. Die beiden Gesichtshälften sind zueinander symmetrisch. Aber das Wohlgefallen, das aus dieser Symmetrie, rein für sich betrachtet, sich ergeben könnte, stände doch nicht höher als das Wohlgefallen, das uns entsteht, wenn ein Tintenfleck von beliebiger Form von einer Mittellinie aus symmetrisch sich ausbreitet. Und es stände zurück hinter dem Wohlgefallen an der allseitigen Symmetrie, welche die Figuren des Kaleidoskops aufweisen. — Dabei sehe ich davon ab, dafs auch schon bei der Wohlgefälligkeit jenes Tintenfleckes und dieser Figuren des Kaleidoskops Elemente nicht sinnlicher Art — die darin liegende „Bewegung" — mitspielen.

Dazu kommt dann die Symmetrie der beiden Hälften des Rumpfes, und die symmetrische Bildung und Anordnung der

Glieder. Hier aber weckt schon der Umstand Bedenken, dafs diese Symmetrie aufgehoben wird oder sich verschiebt beim bewegten Körper. Aus solcher verschobenen Symmetrie aber könnte sich nur der Eindruck ergeben, der auch sonst aus der Verschiebung einer regelmäfsigen Form sich ergibt, oder der an die Form sich heftet, die an eine regelmäfsige Form erinnert, oder auf Regelmäfsigkeit Anspruch zu erheben scheint, und doch wiederum diesen Anspruch nicht befriedigt. D. h. sie müfste den durchaus unerfreulichen Eindruck des Verschobenen, Verbogenen, schliefslich Verzerrten ergeben.

Und nehmen wir gar mit solcher verschobenen Symmetrie des Körpers die bleibende Symmetrie der beiden Gesichtshälften zusammen, dann müfste dieser Eindruck sich verschärfen. Je mehr jene Regelmäfsigkeit bestehen bleibt, umsomehr müfste ihre Aufhebung, Verschiebung, Verzerrung in den übrigen Teilen beleidigen. Man braucht, um sich davon zu überzeugen, nur etwa ein symmetrisches reich gegliedertes Gefäfs in analoger Art teilweise in seiner Regelmäfsigkeit zu erhalten, im übrigen bald mehr, bald minder diese Regelmäfsigkeit zu verschieben.

Dieser Symmetrie hat man nun noch andere angeblich in den sinnlichen Formen als solchen liegende Elemente der Schönheit des menschlichen Körpers hinzugefügt. Man hat gesprochen von „Homologien" der einzelnen Teile des Körpers. Der Bauch sei homolog der Brust, die Arme den Beinen u. s. w. Aber auch diese „Homologie" ist lediglich ein besser klingendes Wort für eine Übereinstimmung, die keine ist, also für eine verschobene Übereinstimmung. Und diese kann an sich betrachtet auch hier nur mifsfällig sein.

Oder man spricht von einer angeblichen Gliederung des menschlichen Körpers nach dem Verhältnis des goldenen Schnittes. Die Länge des Oberkörpers ohne Kopf soll zur Länge des Unterkörpers sich verhalten, wie diese zur Gesamtlänge des Rumpfes. Wiederum die Länge des Kopfes zur Länge des Oberkörpers, wie diese zur Länge des Ganzen aus Kopf und Oberkörper u. s. w. Aber alle derartigen Angaben liefern lediglich den Beweis für die zweifellose allgemeinere Wahrheit, dafs man an einem reich gegliederten Ganzen, —

wie es der menschliche Körper doch eben ist, — leicht überall jedes beliebige Verhältnis auffinden kann, wenn man es möglichst wenig genau nimmt, also auch wohl mit recht groben Annäherungen sich begnügt, und wenn man vor allem die Teilungspunkte, von denen aus man rechnet, so wählt, wie es dem Zweck — eine vorgefafste Meinung zu beweisen — am meisten entspricht.

Im übrigen wissen wir jetzt, dafs das Verhältnis des goldenen Schnittes nur in einem einzigen Falle eine ästhetische Bedeutung besitzt, nämlich bei den nach diesem Verhältnis gebildeten Rechtecken. Und bei diesen ist, wie wir gesehen haben, das fragliche Verhältnis nicht als solches ästhetisch bedeutsam. Darüber bitte ich Seite 66 f. zu vergleichen.

„Einfühlung“ in die Affektlaute.

Dies alles nun zwingt uns, den Grund der Schönheit des Menschen in anderer Richtung zu suchen. In Wahrheit ist der Mensch dem Menschen das Schönste, oder kann es sein, weil er eben Mensch ist. Der Mensch, so müssen wir sagen, ist nicht schön wegen seiner Formen, sondern die Formen sind schön, weil sie Formen des Menschen, und demnach für uns Träger menschlichen Lebens sind.

Auch die Symmetrie der beiden Gesichtshälften und der beiden Hälften des Körpers haben ästhetische Bedeutung, weil sie Sinn haben, d. h., weil die durch die symmetrische Bildung gegebene Möglichkeit, dafs der Körper nach rechts und links in gleicher Weise funktioniere, für das Dasein des Menschen und seine gesamte Lebensbetätigung einen unmittelbar einleuchtenden Wert besitzt. Ebenso haben jene „Homologien“ Bedeutung, weil die Funktionen und Funktionsmöglichkeiten, deren Träger die homolog gebildeten Teile sind, genau so wie sie sind, in den Zusammenhang menschlicher Lebensbetätigungen glücklich sich einfügen.

Wie die Schönheit der äufseren Erscheinung des Menschen dem Menschen zu verdanken ist, der darin steckt, so entsteht sie auch für uns, indem diese äufsere Erscheinung für uns zur

Erscheinung eines Menschen wird, d. h. mit dem Inhalt sich ausfüllt, den wir meinen, wenn wir von einem „Menschen" reden.

So gewifs wir das Äufsere des Menschen sehen, so gewifs sehen wir nicht den „Menschen", d. h. die empfindende, vorstellende und denkende, die fühlende, wollende und handelnde Persönlichkeit. Kein Zug an dieser Persönlichkeit ist für uns sinnlich wahrnehmbar. Sondern wir bauen sie auf aus Zügen der eigenen Persönlichkeit. Der „Andere" ist die vorgestellte und je nach der äufseren Erscheinung und den wahrnehmbaren Lebensäufserungen modifizierte eigene Persönlichkeit, ein modifiziertes eigenes Ich. Der Mensch aufser mir, von dem ich ein Bewufstsein habe, ist eine Verdoppelung und zugleich eine Modifikation meiner selbst.

Ersten Stoff und Anlafs aber zum Aufbau der fremden Persönlichkeit bieten uns die Lebensäufserungen, die hörbaren und die sichtbaren, die Laute und die Mienen oder Gebärden, kurz die Ausdrucksbewegungen. Da es sich hier um die Schönheit der sichtbaren Form des menschlichen Äufseren handelt, so kommen für uns zunächst diese Ausdrucksbewegungen in Betracht.

Doch erwähne ich hier zunächst kurz die Laute, speziell diejenigen, in welchen sich in ursprünglichster und unmittelbarster Weise ein Inneres kundgibt. Ich meine die Affektlaute.

Wir geben allerlei Affekte, Gemütsbewegungen, Arten der inneren Erregung, etwa Schreck, Freude, Erstaunen, unmittelbar in Lauten kund. Wir tun dies nicht, weil wir es so gelernt haben, sondern ursprünglich, vermöge eines angeborenen Instinktes.

Und höre ich nun einen Laut, ähnlich demjenigen, in welchem ich selbst meinen Affekt verlautbarte, so finde ich — nicht damit verbunden, sondern unmittelbar in ihm, diesen Affekt wieder.

Dies „Finden" scheint zunächst ein blofses unmittelbares Mitvorstellen. In der Tat ist es mehr. Ich gewinne nicht nur die Vorstellung, dafs dem Laut der Affekt zu Grunde liege, sondern ich erlebe diesen. Ich mache ihn innerlich mit, um so sicherer und voller, je mehr ich dem Laut innerlich ganz

zugewendet bin. Ich bin geneigt, mit dem Jubelnden mich zu freuen, also in seinen Jubel innerlich einzustimmen. Und ich tue dies tatsächlich, wenn mich nichts hindert, dem, was ich höre, ganz hingegeben zu sein. Dieser Sachverhalt, dies sich Mitfreuen in dem gehörten Freudenlaut, fassen wir gleich in den Begriff, der uns im folgenden immer wieder begegnen wird, ja der der Grundbegriff der folgenden Betrachtung sein wird, nämlich unter den Begriff der „Einfühlung".

Zweites Kapitel: Die Ausdrucksbewegungen und die Einfühlung.

Die Ausdrucksbewegungen.

Aber, wie gesagt, nicht um die Laute, sondern um die Ausdrucksbewegungen handelt es sich hier zunächst. Dieselben bilden eine besondere Klasse der körperlichen Bewegungen. Sie heifsen Ausdrucksbewegungen, weil sie der Kundgabe einer inneren Zuständlichkeit dienen. Diese Zuständlichkeit finden wir in ihnen unmittelbar, wenn wir die Bewegungen wahrnehmen.

Es sind aber schliefslich alle unsere Bewegungen in gewisser Weise Ausdrucksbewegungen, ebenso wie alle Laute, auch die Sprachlaute, immer zugleich Ausdrucks- oder Affektlaute sind.

Die Bewegungen sind Ausdrucksbewegungen entweder durchaus oder ihrem eigentlichen Wesen nach, wie die Gebärden, oder die Bewegungen des Zusammenfahrens beim Schreck, des Sichaufrichtens beim Gefühl des Stolzes; oder es ist doch etwas in ihnen, es findet sich im Ablaufe derselben eine Eigentümlichkeit, die sich danach bestimmt, wie mir innerlich zu Mute ist, wie ich mich fühle, in welches affektive Moment die Vorgänge in mir getaucht sind. Meine Bewegungen sind andere, wenn ich

stark erregt, als wenn ich innerlich ruhig bin, andere, wenn ich kraftvoll mich zusammenfasse, als wenn ich innerlich schlaff bin. Wie ich anders spreche, so bewege ich mich auch anders, wenn es mir mit einer Sache ernst ist, als wenn ich mit einem Gedanken oder Ding leicht spiele, u. s. w.

Und demgemäfs geben mir auch solche Bewegungen Anderer, die nicht den spezifischen Charakter der Ausdrucksbewegungen haben, Kunde von allerlei Zuständlichkeiten ihres Inneren, und lassen mich dieselben mit erleben.

Gehen wir nun aber von einer bestimmten Ausdrucksbewegung aus: Ich sehe ein Auge stolz blicken, stolz aufleuchten, kurz, ich gewinne aus dem Auge den Eindruck des Stolzes. Dies heifst zunächst: Ich sehe gewisse, vielleicht sehr wenig auffällige Verschiebungen in der Umgebung des Auges.

Diese Formverschiebungen haben an sich mit Stolz nichts zu tun. Aber sie bedeuten mir Stolz. Natürlich würden sie diese Bedeutung für mich nicht haben können, wenn ich nicht dasjenige, was das Wort „Stolz“ besagt, aus mir selbst kennte. Das Auge gewinnt die fragliche Bedeutung, indem ich daran die mir aus meinem eigenen Erleben bekannte Regung des Stolzes knüpfe.

Diese Knüpfung stellt sich nun aber wiederum, ebenso wie die Knüpfung des Affektes an den von mir gehörten Affektlaut, von welcher vorhin die Rede war, sogleich dar als eine Knüpfung von besonderer Art. Sie besitzt zunächst, ebenso wie jene, eine eigenartige Innigkeit. Ich sehe nicht die Verschiebung am Auge, und stelle mir daneben den Stolz vor, sondern unmittelbar in jener Verschiebung, die ich sehe, ist mir der Stolz gegeben, so sehr, dafs ich sage, ich sehe den Stolz in dem Auge. — So meine ich auch in dem Affektlaute den Affekt, — zwar nicht zu sehen, aber ich meine ihn darin zu hören.

Damit nun scheint zunächst wiederum lediglich ein eigenartig unmittelbares intellektuelles Verständnis der wahrgenommenen Form des Auges gegeben: Ich sehe dem Auge unmittelbar an, was es bedeutet. Aber auch in diesem „Sehen“ liegt mehr, nämlich — Einfühlung.

„Einfühlung“ als Bedingung der Lust an Ausdrucksbewegungen.

Darauf nun gehe ich hier, bei den Ausdrucksbewegungen oder den ausdrucksvollen Formen, näher ein. Vom intellektuellen Verständnis einer Form war soeben die Rede. Darauf aber zielt unsere gegenwärtige Betrachtung nicht ab, sondern sie zielt auf den ästhetischen Wert der Formen des menschlichen Körpers und auf unser Gefühl dieses Wertes. Unser Problem ist die Freude oder das Mifsfallen an diesen Formen.

Die Gebärde des Stolzes erfreut mich. Wie ist dies möglich? Welche Bedingung mufs erfüllt sein, wenn diese Freude stattfinden soll?

Damit ist schon vorausgesetzt, dafs die fragliche Gebärde nicht unter allen Umständen mich zu erfreuen braucht. Sie kann mich auch verletzen. Nur nenne ich dann vielleicht die Gebärde nicht mehr Gebärde des Stolzes, sondern des Hochmutes. Die Gebärde des Hochmutes kann mich aufs tiefste verletzen.

Dies tut sie aber zweifellos, weil der Hochmut, der darin sich kundgibt, mich verletzt. So erfreut mich auch die Gebärde des „Stolzes“, ich meine des edlen Stolzes, weil der Stolz, der darin „liegt“, mich erfreut.

Jetzt erhebt sich die Frage: Warum erfreut mich der Stolz, dem ich bei einem Anderen begegne? Warum verletzt mich der Hochmut?

Es gibt eine ethische Theorie, der zufolge lustbetonte Affekte in einem Anderen als solche Gegenstand meiner Lust sein müssten. Ich meine den sozialen Eudämonismus. Derselbe versichert, Lust, gröfstmögliche Lust in der Menschheit habe für uns natürlicherweise Wert. Die hierin liegende Voraussetzung nun ist durch die soeben gemachte Bemerkung widerlegt. Auch der Hochmut ist für denjenigen, der ihn fühlt, lustvoll. Trotzdem verletzt er mich. So können überhaupt lustbetonte Affekte eines fremden Individuums einmal mich erfreuen, ein andermal mich verletzen.

Jedermann weifs aber, wann und wann allein sie mich erfreuen. Nämlich, wenn ich sie billige. Sie verletzen mich, wenn ich sie mifsbillige.

Und was heifst nun dies, ich billige einen Affekt oder ein inneres Verhalten, das ich in einem Anderen finde?

Setzen wir zunächst andere Möglichkeiten des inneren Verhaltens an Stelle derer, die hier in Rede stehen. Was etwa heifst dies, ich billige ein fremdes Urteil? Wiederum weifs jedermann: Diese Billigung besagt nichts anderes, als dafs ich so urteile wie der Andere urteilt. Die „Billigung" eines Urteils ist die Einstimmigkeit meines eigenen mit dem fremden Urteilen. Ebenso besagt die Billigung eines fremden Wollens, dafs mein Wollen mit dem Wollen des Anderen übereinstimmt. Die Billigung des fremden Wertens, dafs ich ebenso werte, wie der Andere wertet. Kurz, Billigung ist Übereinstimmung oder Einstimmigkeit meiner und eines Anderen. Ein inneres Verhalten eines Anderen billigen, heifst, sich innerlich ebenso verhalten. Es heifst sein Verhalten innerlich „mitmachen".

Das Gefühl der Freude nun ist ein Wertgefühl. Es ist der Ausdruck eines Wertens. Also besagt auch die „Billigung" der Freude eines Anderen: Ich stimme in die Freude des Anderen ein, mache sie innerlich mit.

Und das Gleiche gilt dann weiterhin von jedem Affekt. Auch den Zorn eines Menschen billige ich, wenn ich zum Gegenstand des Zornes mich innerlich ebenso verhalte wie er. — Dabei ist nicht die Rede von der Billigung in Worten, sondern von der tatsächlichen inneren Billigung. Diese, sage ich, besteht jederzeit in nichts anderem als im innerlichen Mitmachen.

Ich kann aber das innere Verhalten eines Anderen innerlich mitmachen, wenn und soweit dieses „Mitmachen" für mich ein freies, ohne innere Hemmung und Reibung sich vollziehendes eigenes Tun, oder ein eigenes freies sich Ausleben bedeutet; d. h. wenn das innere Verhalten des Anderen meinem eigenen Wesen entspricht, so dafs in einem gleichartigen inneren Verhalten eine Kraft, ein Drang, ein Bedürfnis, vielleicht eine Sehnsucht meines eigenen Wesens zur Geltung kommt.

Und ich kann unter dieser Voraussetzung das innere Verhalten des Anderen nicht nur mitmachen, sondern ich mache es tatsächlich mit, in dem Maſse als ich demselben innerlich zugewendet, oder als ich betrachtend „darin" bin.

So mache ich denn insbesondere auch das innere Verhalten, das in einer Ausdrucksbewegung für mich unmittelbar liegt, in dem Maſse innerlich mit, als dasselbe meinem eigenen Wesen gemäſs, oder mir selbst „natürlich" ist, und als ich der Ausdrucksbewegung, und damit zugleich jenem inneren Verhalten, betrachtend hingegeben bin.

Damit nun ist die oben gestellte Frage nach der Bedingung der Freude an dem fremden inneren Verhalten und der Ausdrucksbewegung, in welcher ich dasselbe „sehe", beantwortet. Diese Bedingung besteht im „inneren Mitmachen".

Dies Mitmachen ist aber „Einfühlung". Einfühlung also ist Bedingung der Freude an dem in der wahrgenommenen Ausdrucksbewegung liegenden inneren Verhalten eines Anderen.

Dies ist aber noch nicht genug gesagt. Schlieſslich ist jenes innere Mitmachen, ohne innere Hemmung und Reibung, jenes freie Miterleben und Fühlen des inneren Verhaltens eines Anderen, nicht nur Bedingung, sondern zugleich notwendiger Grund der Lust an der wahrgenommenen Ausdrucksbewegung. Jedes freie zur Geltung Kommen meines eigenen Wesens ist für mich lustvoll. Es ist also die Einfühlung, nämlich die positive Einfühlung, von der wir hier reden, und die eben in diesem freien Miterleben und Fühlen besteht, Grund jener Lust.

Daſs es in der Tat sich so verhält, sagt uns alltägliche Erfahrung:

Ich freue mich mit demjenigen, dessen Freude ich in seinen Ausdrucksbewegungen sehe, ich erlebe sie unmittelbar in der Betrachtung der Ausdrucksbewegungen, wofern nicht Freude solcher Art meinem eigenen Wesen widerspricht. Ich tue dies um so sicherer, je mehr ich in der Ausdrucksbewegung in voller Freiheit, also unabgelenkt durch nebenhergehende Gedanken und Interessen, betrachtend bin und verweile. Und ich freue mich ebensowohl in der Wahrnehmung des fremden

Zornes oder des fremden Schmerzes, wenn ich diesen Zorn oder Schmerz frei innerlich mitmachen kann, d. h. wenn in ebensolchem Zorn oder ebensolchem Schmerz mein eigenes inneres Wesen frei sich ausspricht.

Und in der Lust nun, die mir quillt aus solchem freien inneren Mitmachen eines inneren Verhaltens, das in einer Ausdrucksbewegung für mich unmittelbar liegt, besteht die ästhetische Lust an der Ausdrucksbewegung, in unserem Falle an dem stolzen Blick. So gewifs der Blick nicht als solcher, d. h. als diese Verschiebung des Auges, sondern um des inneren Verhaltens willen, das darin sich ausspricht, mir erfreulich ist, so gewifs beruht die Freude auf diesem innerlichen Mitmachen, so gewifs ist sie die Freude an diesem Miterleben. Sie ist mit einem Worte Lust aus der „Einfühlung". Und sie ist einzig und allein als Lust aus solcher Einfühlung möglich.

Herkunft der Einfühlung. Abzuweisende Erklärungen.

Nun aber erhebt sich die Frage: Wie komme ich dazu, mit der Wahrnehmung der Verschiebung an dem fremden Auge den Stolz zu verbinden oder ihn darin zu sehen? Und wie geschieht es weiterhin, dafs dies Sehen nicht ein, blofses Mitvorstellen, sondern ein Miterleben, oder dafs es „Einfühlung" ist?

Zur Beantwortung dieser doppelten Frage genügt es nicht etwa, dafs ich sage: Wenn ich selbst Stolz fühlte, so erlebte ich die gleiche Verschiebung an meinem Auge. Denn was ich da erlebte, war etwas ganz Anderes, als was ich jetzt an dem fremden Auge wahrnehme. Ich erlebte Spannungen der Muskeln, und Hautempfindungen; ich gewann mit einem Worte ein Muskel- und Tastbild der Verschiebung, oder allgemeiner gesagt, der Ausdrucksbewegung. Dagegen sah ich nicht zugleich meine Ausdrucksbewegung, ich gewann kein Gesichtsbild derselben. Umgekehrt erlebe ich bei dem Anderen nicht neben dem Gesichtsbild der Ausdrucksbewegung zugleich auch das Muskel- und Tastbild derselben. Dies letztere ist aber etwas

von jenem Gesichtsbild völlig Verschiedenes, ja damit Unvergleichbares.

Auf Grund dessen, was ich an mir erlebte, konnte also allerdings ein Zusammenhang zwischem meinem Gefühl des Stolzes und dem Muskel-, und Tastbild der zugehörigen Ausdrucksbewegung entstehen. Aber es konnte sich daraus kein Zusammenhang ergeben zwischen dem Stolz und dem Gesichtsbild der Ausdrucksbewegung. Wie kann ich dann doch aus diesem Gesichtsbild den Stolz herauslesen?

Vielleicht versucht man hier folgenden Umweg: Der Stolz, so sagt man, ist für mich überhaupt nicht unmittelbar an die Ausdrucksbewegung gebunden, weder an das Gesichtsbild, noch an das Muskel- und Tastbild derselben. Wir lernen die Tatsache, dafs der Andere Stolz fühlt, überhaupt nicht auf diesem Wege, d. h. durch die Formveränderung in der Umgebung des Auges hindurch, kennen. Sondern wir lernen sie kennen aus den Worten und Handlungen dessen, der stolz blickt, aus dem Inhalt der Worte und dem Tonfall der Stimme, aus den Zwecken, die er sich setzt, und der Weise, wie er sie verwirklicht. Ich höre den Stolzen sprechen, so wie ich selbst erfahrungsgemäfs zu sprechen pflege, wenn ich stolz bin. Ich sehe ihn handeln, so wie ich zu handeln pflege, wenn mich Stolz erfüllt. Solche Worte und Handlungen aber sehe ich zugleich regelmäfsig begleitet von jener Ausdrucksbewegung, die ich als stolzes Blicken, oder stolzes Aufleuchten des Auges bezeichne. So knüpft sich mittelbar das Gesichtsbild der Ausdrucksbewegung an den Stolz, und wird, zugleich mit den Worten und Handlungen, Zeichen desselben.

Diese Theorie des Verständnisses der Ausdrucksbewegungen wäre als eine rein empiristische Theorie zu bezeichnen. Und solche Theorien haben jederzeit, begreiflicherweise, etwas Verlockendes. Im übrigen liefse sich in unserem Falle zu ihren Gunsten mancherlei vorbringen. Jene Theorie könnte auf analoge Tatsachen verweisen, bei welchen wir zweifellos den von ihr vorgeschlagenen Umweg nehmen müssen. Gewisse Ausdrucksbewegungen des Hundes etwa, das Ohrenspitzen und Schweifwedeln, sind uns gewifs auf einem solchen Umwege

verständlich geworden. Wir sehen aus dem ganzen übrigen Gebaren des Hundes, dafs er aufmerksam oder freudig erregt ist, und sehen ihn zugleich die Ohren spitzen bezw. mit dem Schweif wedeln. Daraus wird uns der Sinn des Ohrenspitzens und Schweifwedelns verständlich. In ähnlicher Weise nun könnte auch das Verständnis der Gebärde des Stolzes von uns gewonnen worden sein.

Indessen dies empiristische Erklärungsprinzip ist nicht durchführbar. Das Kind benimmt sich sehr bald gegenüber dem freundlichen Lächeln der Mutter so, dafs wir annehmen müssen, es habe eine Art von dunklem Verständnis der darin sich kundgebenden freundlichen Absicht oder Gesinnung. Es geht aber nicht an, dies etwa aus der Annahme zu erklären, das Kind habe aus vorangegangenen Handlungen, die von solchen Gebärden begleitet waren, — aus den Wohltaten, welche die Mutter dem Kinde mit freundlichem Blick erwies, — diese Absicht oder Gesinnung erschlossen.

Die Nachahmung.

Wie es aber hiermit bestellt sein mag, in jedem Falle weisen uns andere Tatsachen in andere Richtung.

Ich meine mit diesen die Tatsachen der, sei es unwillkürlichen, sei es willkürlichen, Nachahmung. Wir ahmen unwillkürlich allerlei Grimassen nach, folgen unwillkürlich, sei es auch nur andeutungsweise, den halsbrecherischen Leistungen des Akrobaten. Wir können andererseits willkürlich charakteristische Weisen anderer, sich zu halten, zu gehen, sich zu bewegen, wiederholen, können willkürlich unserem Gesicht einen Ausdruck geben, den wir an anderen beobachtet haben.

Hier nun müssen wir zunächst wiederum sagen: Was uns bei solcher Nachahmung unmittelbar gegeben ist, was wir demnach bei unserer Nachahmung einzig als Vorbild haben, ist ein bestimmtes optisches Bild. Die Leistung dagegen, die wir vollbringen, besteht für uns in der Hervorbringung gewisser Vorgänge in den Muskeln, Sehnen, Gelenken, endlich auch der Haut. Wir haben, kurz gesagt, von der vollbrachten eigenen

Leistung unmittelbar nur ein kinästhetisches Bild. — Dabei verstehe ich unter dem kinästhetischen Bild den Komplex von Empfindungsinhalten, der eben aus jenen Vorgängen in mir entsteht. — Dafs aber damit zugleich das Vorbild verwirklicht wird, d. h. dafs diesem kinästhetischen Bild jenes optische Bild entspricht, oder dafs wir mit jenem zugleich dieses ins Dasein rufen, dies können wir nicht aus der unmittelbaren Erfahrung wissen. Es ist eben auch hier mit unserer optischen Wahrnehmung der Bewegung, oder der ausdrucksvollen Form oder Haltung, kein unmittelbares Bewufstsein von den, diesem Bilde zu Grunde liegenden körperlichen Leistungen verbunden. Umgekehrt, wenn ich selbst die Bewegungen ausführe, oder die Haltung einnehme oder nachmache, so ist mit meiner kinästhetischen Wahrnehmung keine optische Wahrnehmung des Ergebnisses meiner körperlichen Leistung verbunden.

Ebensowenig aber ist hier jener Umweg gangbar, den die oben bezeichnete empiristische Theorie vorschlägt. Es geht nicht an, zu sagen, ich habe aus optisch wahrgenommenen Handlungen, oder aus sprachlicher Mitteilung, von der Natur der, den wahrgenommenen Bewegungen zu Grunde liegenden Muskelleistung Kenntnis gewonnen.

Von menschlicher Nachahmung ist hier die Rede. Noch offenkundiger ist der bezeichnete Sachverhalt bei den Akten tierischer Nachahmung. Der Gedanke, das Tier habe irgendwie aus Erfahrungen erschlossen, welche Muskelanstrengungen zur eigenen Erzeugung der an einem fremden Individuum wahrgenommenen Bewegungen erforderlich sind, wäre widersinnig. Und unmittelbar wahrnehmen kann das Tier die Muskelanstrengungen des fremden Individuums natürlich so wenig wie wir. Was aber in diesem Falle jedem als selbstverständlich einleuchtet, müssen wir auf unsere eigenen Nachahmungsbewegungen übertragen.

Und trotzdem nun führen wir, wie gesagt, mit Sicherheit die Nachahmungsbewegungen aus, d. h. vollbringen eben die Muskelleistungen, die dem optischen Bilde, das uns Vorbild ist, entsprechen. Und wir können hinzufügen: Vollziehen wir die Nachahmung willkürlich, so wissen wir, dafs es so ist. Ich

kann etwa mir vornehmen, ein recht einfältiges Gesicht zu machen. Ich weifs dann, dafs mir mein Vornehmen gelingt, d. h. dafs ein Dritter das, was er sieht, als das einfältige Gesicht wiedererkennt, das wir beide an einem Vierten gemeinsam vorgefunden haben.

Nachahmung als Instinkthandlung.

Nach allem dem müssen wir uns zu einer anderen Erklärung dieser Nachahmungstatsachen entschliefsen. Schon oben sagte ich, dieselben führen uns „in andere Richtung". Aus dem Gesagten ist nun aber deutlich, wohin sie uns führen, d. h. wie allein wir sie verstehen können. Wir müssen einen ursprünglichen oder angeborenen Zusammenhang annehmen zwischen dem Gesichtsbild und dem kinästhetischen Bilde.

Dies heifst nicht etwa, die Vorstellung des zu einer Muskelleistung zugehörigen Gesichtsbildes, oder die Vorstellung des zum Gesichtsbilde zugehörigen Muskel- und Tastbildes, ist uns angeboren, so dafs, wenn das Gesichtsbild entsteht, ursprünglich, d. h. ohne alle vorangehende Erfahrung, das Tastbild aus dem Nichts entsteht, und sich dazu gesellt, bezw. umgekehrt.

Sondern die Meinung ist diese: —

Zunächst darf wohl als zugestanden angesehen werden, dafs allen unseren willkürlichen Bewegungen analoge automatische Bewegungen vorangegangen sein müssen; ich meine Bewegungen, die einem psychischen Impuls oder einem aus der Sphäre des Psychischen stammenden Antrieb oder Anstofs ihr Dasein verdanken, die aber nicht durch die Vorstellung einer auszuführenden Bewegung bedingt oder geweckt sind. Erst indem solche Impulse sich auswirken, also die zugehörigen Bewegungen und Bewegungsempfindungen entstehen, kommt eine Verknüpfung der Impulse mit diesen letzteren, bezw. den ihnen entsprechenden Bewegungsvorstellungen, zu stande. Damit gewinnt der zuvor blinde Impuls einen Inhalt; sein Wirken ist jetzt verbunden oder kann verbunden erscheinen mit dem Bewufstsein der Bewegung, auf die er abzielt. Es ist demnach auch jetzt erst ein auf die Bewegung abzielendes

Streben oder Wollen möglich. — Ich bemerke ausdrücklich, auch die Bewegungsvorstellungen, von denen ich hier rede, sind kinästhetische Vorstellungen, im oben bezeichneten Sinne des Wortes.

Und damit müssen wir nun die Annahme verbinden, es bestehe in uns eine ursprüngliche Einrichtung, der zufolge optische Wahrnehmungen von Bewegungen fremder Körper unmittelbar solche Impulse in uns auslösen. Diese Annahme müssen wir aber sogleich näher dahin bestimmen: Die optischen Wahrnehmungen lösen jedesmal Impulse zu solchen eigenen Bewegungen aus, die geeignet sind, dem fremden Auge die gleichen optischen Wahrnehmungen zu bieten, oder kurz, Impulse zu „entsprechenden" Bewegungen. Es besteht, so müssen wir sagen, ein ursprünglicher und nicht weiter erklärbarer psychischer oder „zentraler" Zusammenhang zwischen optischen Wahrnehmungen fremder Bewegungen, und Impulsen zu entsprechenden eigenen Bewegungen, der macht, dafs diese Bewegungen zu stande kommen, oder zu stande kommen können, wenn jene optischen Wahrnehmungen uns zu teil werden.

Ich nenne diesen Zusammenhang nicht weiter erklärbar. Er wird auch nicht verständlicher, wenn wir ihn mit dem in anderen, gleichartigen Fällen üblichen Namen „Instinkt" belegen, also sagen, diese Bewegungen, die wir aus Anlafs der optischen Wahrnehmung der Bewegungen Anderer ausführen, seien Instinktbewegungen oder Instinkthandlungen. Aber der Begriff des Instinktes trifft allerdings auch bei ihnen zu. Die fraglichen Bewegungsantriebe sind instinktive.

Zugleich hat aber die Bezeichnung derselben als instinktiver doch insofern Wert, als sie uns daran erinnert, dafs die hier gemachte Annahme nicht über das hinausgeht, was wir auch sonst anzunehmen genötigt sind. Instinkte sind unzweifelhafte Tatsachen. Und die Tatsachen, die mit diesem Namen bezeichnet werden, bestehen immer darin, dafs vermöge einer ursprünglichen und nicht weiter erklärbaren Einrichtung an bestimmte Wahrnehmungen bestimmte Bewegungsimpulse, oder auch Ketten von solchen, unmittelbar geknüpft erscheinen.

Eine solche ursprüngliche Einrichtung nun setzen wir hier

voraus, weil wir sie voraussetzen müssen, wenn die oben bezeichneten Tatsachen verständlich werden sollen. Der „Nachahmungstrieb" kann in gar nichts Anderem bestehen, als in einer solchen ursprünglichen Einrichtung.

Die „Impulse", von denen ich hier rede, sind, wie ich hoffe, keinem Mifsverständnis ausgesetzt. Ich betone noch besonders: Sie sind an sich nicht gleichbedeutend mit einem Streben nach einer Bewegung. Sondern sie sind die an sich vollkommen unbekannten, für mein Bewufstsein in keiner Weise existierenden Anstöfse zu Bewegungen. Wir kennen sie nur aus den Bewegungen, die aus ihnen entstehen. Insbesondere sind die durch die optischen Wahrnehmungen ausgelösten Impulse, von denen wir sprechen, nichts Anderes als die von uns in keiner Weise unmittelbar erlebten Bewegungsanstöfse, die unmittelbar durch die optischen Wahrnehmungen gegeben sind. Sie sind eine nicht näher bekannte Wirkungsweise derselben, wodurch die Bewegungen ins Dasein gerufen werden.

Dagegen ist das Streben allemal ein Bewufstseinserlebnis. Ich fühle mich strebend. Und ich fühle mich strebend nach etwas. Dies „Etwas" sind in unserem Falle Bewegungen.

Dies nun setzt voraus, dafs die Bewegungen für mich existieren. Dies können sie aber nicht, wenn sie nicht schon einmal in der Erfahrung gegeben waren. Und dies heifst: Ich mufs schon einmal die Verwirklichung solcher Bewegungsimpulse erlebt haben; ich mufs die Bewegungen in mir erfahren haben, zu welchen solche Impulse der Anstofs waren. Dann erst kann ich sie „erstreben".

Und soll ich durch die optischen Wahrnehmungen von Bewegungen veranlafst nach den Bewegungen streben, so müssen diese Wahrnehmungen gegeben gewesen sein, und zugleich die von ihnen ausgelösten Bewegungsanstöfse sich verwirklicht haben. Dadurch ist ein Zusammenhang, eine „Assoziation" hergestellt, vermöge deren nun in der Folge an die Wiederkehr der optischen Wahrnehmungen die Vorstellung der ehemals durch sie veranlafsten Bewegungen sich knüpft.

In Wahrheit knüpft sich nun aber daran nicht nur die Vorstellung der Bewegung, sondern mit dieser zugleich das fühl-

bare Streben nach erneuter Verwirklichung derselben. Jetzt ist an die Stelle des ehemaligen blinden Impulses das Bewufstseinserlebnis des Strebens nach Bewegung getreten.

Aus den hier gemachten Voraussetzungen nun wird die Tatsache der Nachahmung verständlich. Zunächst die unwillkürliche Nachahmung.

Doch ist hier zu unterscheiden zwischen Nachahmung und Nachahmung. Es gibt eine „Nachahmung“, die im Grunde diesen Namen nicht verdient. Sie ist wohl Nachahmung für den fremden Beschauer; aber nicht in sich selbst, d. h. für den Nachahmenden. Hiermit meine ich die automatische oder blinde „Nachahmung“. Diese besteht in gar nichts Anderem als in der einfachen Auslösung von Bewegungen durch die optische Wahrnehmung fremder Bewegungen oder in der Verwirklichung der an sie geknüpften oder in ihnen gegebenen Impulse, ohne dafs eine Vorstellung der auszuführenden Bewegung, also auch, ohne dafs ein Streben nach Ausführung derselben mit dem Impulse verbunden wäre. Diese „Nachahmung“ ist nichts als einfache, tatsächliche „Nachahmung“, d. h. einfache Ausführung bestimmter Bewegungen aus Anlafs der optischen Wahrnehmungen. Diese „Nachahmung“ kommt für uns nicht weiter in Betracht.

Diese blinde Nachahmung wird dann aber nach dem soeben Gesagten zur sehenden, d. h. sie erscheint mit der kinästhetischen Vorstellung der auszuführenden Bewegung verbunden, wenn die Impulse schon einmal sich verwirklicht haben. Auch dann ist die Nachahmung zunächst eine unwillkürliche, ein unwillkürliches Streben nach Verwirklichung der kinästhetischen Vorstellungen.

Aber es ist endlich aus jenen Voraussetzungen auch die willkürliche, ich meine die geflissentliche, beabsichtigte, überlegte Nachahmung des Gesehenen, d. h. die geflissentliche Herbeiführung des optischen Bildes der Bewegung verständlich. Hat sich einmal jene Knüpfung der kinästhetischen Vorstellung mit der optischen Wahrnehmung vollzogen, dann ist das Streben nach Verwirklichung jener zugleich das Streben nach Verwirklichung dieses optisch Wahrnehmbaren. Damit ist die Nach-

ahmung erst „Nachahmung" im vollen Sinne. Sie zielt auf Wiederholung des gesehenen Vorbildes.

Nachahmung und Einfühlung.

Nun kommt es uns aber hier nicht auf die Nachahmung eines Wahrgenommenen an, sondern auf das Verständnis, und zwar letzten Endes auf das ästhetische Verständnis desselben. Dies aber ist in jener Nachahmung eingeschlossen.

Mit der optischen Wahrnehmung ist, wie gesagt, in der Folge, d. h. wenn die in ihr liegenden Impulse zu einer entsprechenden eigenen Bewegung sich verwirklicht haben, ein Streben nach erneuter Ausführung dieser Bewegung verbunden. Dabei nun ist Gewicht darauf zu legen, dafs dieses Streben unmittelbar an die optische Wahrnehmung gebunden, unmittelbar in und mit ihr gegeben ist, so dafs die optisch wahrgenommene Bewegung für mein Bewufstsein dieses Streben unmittelbar in sich schliefst.

Damit nun ist das Streben objektiviert; es ist für mein Bewufstsein ein Streben, das unmittelbar in der wahrgenommenen Bewegung stattfindet, und demgemäfs, wie wir gleich hinzufügen können, eben da stattfindet und sich verwirklicht, wo ich die Bewegung wahrnehme.

Damit hört doch das Streben nicht auf, mein Streben zu sein, und von mir als mein Streben gefühlt zu werden. Aber eben dies mein Streben fühle ich in der optisch wahrgenommenen Bewegung. Ich erlebe es als etwas unmittelbar dazu Gehöriges. Ich fühle also mich in dieser Bewegung strebend, nämlich strebend nach dem kinästhetischen Bewegungsbilde, das der optisch wahrgenommenen Bewegung entspricht, und damit zugleich nach dieser letzteren. Ich fühle, allgemeiner gesagt, mich in einem Wahrgenommenen strebend nach Ausführung einer Bewegung. Diese Tatsache bezeichnen wir wiederum mit dem Namen „Einfühlung". In dieser besteht zugleich das ästhetische Verständnis des optisch Wahrgenommenen.

Diese „Einfühlung" ist, wie man sieht, nichts Anderes, als die eine Seite, und genauer gesagt, die Innenseite der Nach-

ahmung. Sie ist insbesondere die Innenseite jener unwillkürlichen, aber doch von der Vorstellung der auszuführenden Bewegung begleiteten, und mit einem Streben nach derselben verbundenen Nachahmung, wie ich sie etwa den halsbrecherischen Leistungen des Akrobaten gegenüber übe.

Diese ist zunächst, äufserlich betrachtet, einfache Wiederholung, wenn auch nur andeutungsweise Wiederholung gewisser Bewegungen des Akrobaten. Aber diese äufseren Bewegungen haben eben ihre Innenseite. Und wir dürfen gleich hinzufügen: Diese ist das Wesentliche der Sache. Sie ist es im Akte der unwillkürlichen Nachahmung für den Nachahmenden so sehr, dafs dieser, je zwingender und demnach je unwillkürlicher die Nachahmung sich vollzieht, umsoweniger von seiner „Nachahmung", d. h. von dem tatsächlichen, äufseren Vollzug der körperlichen Bewegungen ein Bewufstsein hat.

Ein um so bestimmteres Bewufstsein hat der Nachahmende, oder habe ich, falls ich der Nachahmende bin, von dem inneren Vorgang, kurz gesagt, von der „inneren Nachahmung".

Auf die deutliche Scheidung dieser inneren von der äufseren Nachahmung kommt nun hier alles an.

Die äufsere Nachahmung ist jener tatsächliche, äufsere Vollzug von Bewegungen. Diese stehen neben den Bewegungen des Akrobaten. Sie geschehen da unten, wo ich tatsächlich stehe. Die Bewegungen des Akrobaten dagegen geschehen da oben.

Völlig anders dagegen verhält es sich, für mein Bewufstsein nämlich, mit jener inneren Nachahmung. In ihr findet keine Scheidung statt zwischen dem Akrobaten da oben, und mir da unten, sondern ich identifiziere mich mit ihm, ich fühle mich in ihm und an seiner Stelle. Gewifs kann ich die Scheidung zwischen dem Akrobaten und mir, zwischen seinem Tun und dem meinigen vollziehen, in der nachträglichen Betrachtung. Aber nicht darum handelt es sich hier. Sondern die Frage ist, was ich erlebe in dem Augenblick, in welchem ich der Wirkung des Nachahmungstriebes unterliege. Die Frage ist, wie diese Wirkung meinem Bewufstsein unmittelbar sich darstellt. Und da müssen wir sagen: In dieser unmittelbar

erlebten Wirkung des Nachahmungstriebes besteht um so gewisser, je intensiver sie ist, nur jene Identität. Ich erlebe keine Zweiheit, sondern volle Einheit.

Damit ist schon gesagt, dafs auch das „Nachmachen" oder „Mitmachen" bereits den Sinn verschiebt. Ich vollziehe in solcher „inneren Nachahmung" — nicht die Bewegungen, die der Akrobat vollzieht, noch einmal, sondern ich vollziehe unmittelbar, nämlich innerlich, oder „in meinen Gedanken", die Bewegungen des Akrobaten. Ich vollziehe die Bewegungen, soweit dieser „Vollzug der Bewegungen" nicht ein äufserliches, sondern ein inneres Tun ist, in dem Akrobaten selbst. Ich bin nach Aussage meines unmittelbaren Bewufstseins in ihm; ich bin also da oben. Ich bin dahin versetzt. Nicht neben den Akrobaten, sondern genau dahin, wo er sich befindet. Dies nun ist der volle Sinn der „Einfühlung".

Diese Einfühlung nannte ich die Innenseite der Nachahmung. Die tatsächliche Nachahmung, so können wir das Verhältnis auch bezeichnen, ist eine äufsere Willenshandlung. Die Einfühlung dagegen ist ein Erleben der inneren Willenshandlung, die darin sich „äufsert". Dabei ist zu betonen, sie besteht im Erleben derselben. Ich stelle mir, wenn ich in den Akrobaten mich einfühle, nicht vor, dafs ich vorwärts oder rückwärts u. s. w. strebe, sondern ich erlebe dieses Streben als ein unmittelbar in mir sich Abspielendes. Ich erlebe das Streben und das strebende Fortgehen von einer Bewegung zur anderen, oder von einem Momente einer Bewegung zum anderen. Ich erlebe das Wollen und das Festhalten des Wollens gegenüber den Hindernissen. Und ich erlebe das Sichbefriedigen des Wollens, wenn eine Bewegung gelungen ist. Hierin besteht in diesem Falle die innere Willenshandlung oder das „innere Tun". Die Realität desselben ist eine zweifellose Tatsache.

Möglichkeit der reinen Einfühlung.

Zu dieser inneren Willenshandlung kann die äufsere hinzutreten. Jene kann aber auch für sich bleiben. In diesem Falle ist die Einfühlung rein gegeben.

Wie aber ist dies möglich? Wie kann das „innere Tun" bestehen ohne das äufsere? Wie insbesondere kann es geschehen, dafs ein Streben nach einer körperlichen Bewegung tatsächlich in mir ist, und die Bewegung selbst sich nicht vollzieht.

Darauf mufs zunächst die Antwort gegeben werden: So gewifs ich mich als da oben stehend unmittelbar erlebe, so gewifs meine ich nicht etwa, dafs ich da oben stehe. So gewifs ich mich mit dem Akrobaten identifiziere, d. h. identisch fühle, so gewifs halte ich mich nicht für den Akrobaten. Sondern ich weifs, dafs ich nicht da oben stehe, und weifs, dafs ich kein Akrobat bin. Dafs ich mich da oben stehend unmittelbar erlebe, und mit dem Akrobaten identisch fühle, dies heifst eben gar nichts Anderes, als das oben Gesagte: Ich fühle mich in der optisch wahrgenommenen Bewegung des Akrobaten, also im Akrobaten, so wie ich ihn wahrnehme, ich fühle mich darin strebend und innerlich tätig. Dieses Gefühl ist für mich unmittelbar an die Wahrnehmung gebunden, haftet für mich an dem optisch Wahrgenommenen.

Von dieser Tatsache nun aber ist grundsätzlich verschieden die andere, die ich in den Worten ausdrücke: Ich meine, ich stehe da oben; oder gar: Ich meine, ich sei der Akrobat. Jenes ist eine Weise, wie ich mich fühle oder fühlend unmittelbar erlebe; dies ist ein Urteil. Und dies Beides sind Tatsachen, die vollkommen verschiedenen Gebieten des seelischen Geschehens angehören. Jenes Urteil besteht in der Einfühlung nicht; es ist ausgeschlossen — nicht durch ein gegenteiliges Urteil, wohl aber durch ein gegenteiliges Wissen. Und dieses gegenteilige Wissen nun, die mir bekannte Tatsache, dafs ich nicht der Akrobat bin und dafs ich da unten stehe, tut seine Schuldigkeit, auch wenn ich über diese Tatsache nicht jetzt reflektiere, oder nicht mit Bewufstsein die entsprechenden Urteile fälle. Mein Wissen wirkt eben hier wie sonst, auch wenn es nicht in gegenwärtigen Urteilen mir zum Bewufstsein kommt. Es wäre übel um uns bestellt, wir könnten gar nicht leben, wenn es anders sich verhielte. Aber dies Wissen wirkt lediglich der äufseren Willenshandlung

entgegen. Zu dem inneren Tun steht es in gar keinem Gegensatz.

Dies Wissen bewirkt zunächst, dafs die äufsere Nachahmung nur eine teilweise oder andeutungsweise ist. Aber auch die teilweisen und andeutungsweisen Bewegungen können unterbleiben. Ich bin vielleicht so wohl erzogen, habe mich so sehr in der Gewalt, Anstandsrücksichten oder eingeübte Gewohnheiten des Handelns sind in mir so mächtig, dafs das von mir gefühlte Streben nach Vollzug der gesehenen Bewegungen wenigstens sichtbar in keiner Weise zur Wirkung gelangt. Auch dann bleibt doch das Streben und innere Tun als ein von mir gefühltes bestehen. Und in Momenten, wo ich mich vergesse, kann auch jetzt noch dieses Streben in äufsere Bewegungen einmünden.

Die Einfühlung ist im Vorstehenden gedacht als vollkommene Einfühlung. Diese findet, wie schon früher bemerkt, statt, wenn ich dem Eindruck der gesehenen Bewegungen unmittelbar und rückhaltslos hingegeben bin, bei der Einfühlung in die Bewegungen des Akrobaten also, wenn meine Aufmerksamkeit durchaus auf diese Bewegungen gerichtet ist.

Gesetzt aber nun, ich trete aus dieser vollen Einfühlung heraus, achte auch auf mich, den real da unten Stehenden, auf die von den Bewegungen des Akrobaten unabhängigen Bewegungen, die ich da vollbringe. Ich reflektiere und fühle mich als den Reflektierenden. Dann bestehen für mich zwei Iche, jenes Ich dort oben und dieses Ich da unten; das Ich in dem Akrobaten, und das von ihm verschiedene reale eigene Ich.

Und gesetzt endlich, ich bin aus der Einfühlung völlig heraus getreten. Die Einfühlung fand statt; und ich blicke jetzt auf den erlebten Sachverhalt zurück, dann bleibt immer noch in der Erinnerung das erlebte Ich an den Akrobaten unmittelbar gebunden. Es ist also, wenn ich in der Erinnerung den Akrobaten und seine Bewegungen mir vergegenwärtige, immer noch in ihm ein Ich und ein inneres Tun, nur eben ein blofs vorgestelltes. Dies vorgestellte Ich und sein Tun

steht aber zugleich gegenüber meinem realen Ich, nämlich demjenigen, das an den Akrobaten sich erinnert.

Einfühlung und intellektuelles Verständnis.

Hiermit erst ist die Scheidung zwischen mir und dem Akrobaten vollzogen. Es gibt jetzt für mich den in seinen Bewegungen sich mühenden, den strebenden, widerstandleistenden, wollenden und sein Wollen vollführenden Akrobaten, und andererseits mich, der etwas ganz Anderes ist, und ganz anders innerlich sich betätigt. Es besteht jetzt die Verdoppelung, von der ich schon früher sprach.

In dieser Verdoppelung nun ist das intellektuelle Verständnis der optisch wahrgenommenen Bewegungen gegeben: Ich „weifs" von einem in den optisch wahrgenommenen Bewegungen sich betätigenden, von mir unterschiedenen Ich, ich weifs davon, weil die Erfahrung, d. h. die frühere Einfühlung, an das Wahrgenommene dieses Ich geknüpft hat. Das Dasein dieses Ich ist für mich oder für meine Erinnerung eine „objektive" Tatsache.

Dieses intellektuelle Verständnis kann in der Einfühlung potentiell mitenthalten sein. Aber den aktuellen Vollzug desselben schliefst die Einfühlung, falls sie vollkommene Einfühlung ist, unbedingt aus, d. h. es ist für mein Urteilen, es sei in dem Akrobaten dieses oder jenes Streben oder innere Tun, allgemein gesagt, für jedes Bewufstsein von einem mir gegenüberstehenden Ich, in der vollkommenen Einfühlung schlechterdings kein Platz. Die vollkommene Einfühlung ist eben ein vollkommenes Aufgehen meiner in dem optisch Wahrgenommenen und dem, was ich darin erlebe. — Solche vollkommene Einfühlung nun ist die ästhetische Einfühlung.

Im Vorstehenden sind, wie man sieht, mehrere Stufen eines und desselben Prozesses entschieden. Der Prozefs beginnt mit der äufseren Nachahmung. Sie ist, ich wiederhole, erst blinde äufsere Nachahmung; dann Nachahmung, die als Verwirklichung eines Strebens erscheint, die also jenes innere Tun in sich schliefst; kurz, Nachahmung nach Art der unwillkürlichen Nach-

ahmung der Bewegungen des Akrobaten. Aus dieser löst sich dann die reine innere Nachahmung oder die reine Einfühlung. Und aus dieser letzteren endlich entwickelt sich das intellektuelle Verständnis der wahrgenommenen Bewegungen.

Vor allem dies letztere nun, dafs das intellektuelle Verständnis aus der vorangehenden Einfühlung hervorgeht, ist uns wichtig. Es verhält sich nicht so, dafs wir erst wissen, es liege in der optisch wahrgenommenen Bewegung eines fremden Körpers ein inneres Tun, ein Streben, Widerstehen, ein Sichbefriedigen des Strebens u. s. w., das wir dann in uns nacherleben. Sondern das Erleben ist das Erste.

Und dazu fügen wir gleich das Umgekehrte: Es ist auch nicht so, dafs ich dies innere Tun zuerst in mir erlebe, und dann erst es in das optisch Wahrgenommene hineinverlege, sondern ich erlebe oder fühle es ursprünglich in diesem. Kurz, die Einheit meiner mit dem fremden Individuum ist das Erste, die Zweiheit das Nachfolgende: Die Einfühlung, und zwar die volle, also die ästhetische Einfühlung ist nicht etwas Abgeleitetes, sondern sie ist im Vergleich mit der Erkenntnis das Ursprüngliche.

Drittes Kapitel: Zusätze zur „Einfühlung".

Die „Nachahmung". Das „innere Tun".

Noch einige Zusätze zu dieser „ästhetischen Einfühlung" sind jetzt zu machen. Eine erste Bemerkung ist nebensächlicher Art. Ich bezeichnete die Einfühlung auch mit dem Namen „innere Nachahmung". Diese Benennung müssen wir nach obigem endgültig fallen lassen. Nachahmung besteht erst da, wo mir ein Vorbild gegeben ist. Was ich aber in der „inneren Nachahmung" tue, der innerliche Vollzug der Bewegungen, hat für mein Bewufstsein kein Vorbild. Ein solches

existiert für mich überhaupt erst, wenn ich jene Scheidung zwischen dem „Nachgeahmten“ und mir vollzogen habe. Und auch dann ist die Einfühlung für mich, den Einfühlenden, nicht Nachahmung, da auch jetzt, im Akte der Einfühlung, für mein Bewufstsein das Nebeneinander des Nachgeahmten und der Nachahmung fehlt. „Innere Nachahmung“ ist also nicht die zutreffende Bezeichnung für die in Rede stehende Tatsache. Sondern „Einfühlung“ ist der Name, der an die Stelle dieser mifsverständlichen „inneren Nachahmung“ treten mufs.

Wichtiger ist die andere Bemerkung. — Sie betrifft den Begriff des inneren Tuns. Hier ist es nützlich, zu beachten, dafs ein blofses inneres Tun uns auch sonst eine durchaus geläufige Sache ist.

Ich stelle mir, fern von aller ästhetischen Betrachtung, vor, es sei etwas zu leisten, eine Schwierigkeit zu überwinden. Dann ist eine doppelte Verhaltungsweise denkbar. Einmal: Ich bleibe einfach bei dieser Vorstellung. Zum Andern: Ich vollbringe die Leistung, überwinde die Schwierigkeiten, arbeite mich aus der kritischen Situation glücklich heraus in meinen Gedanken, oder in meiner Phantasie.

Ich sitze etwa vor einem Schachspiel, und tue, dem gegenwärtigen Stand des Spieles vorauseilend, in meinen Gedanken Zug um Zug, und schlage meinen Gegner mit Sicherheit. Ich tue dies in Gedanken, und doch tatsächlich. Ich vollbringe reale, aber eben lediglich innere Willenshandlungen. Mein Wollen, mein Fortschreiten von einem Wollen zum andern, das Sichbefriedigen meines Wollens ist ein wirkliches, obgleich nur gerichtet auf vorgestellte Bewegungen. Ich wähle und entscheide zwischen Möglichkeiten; ich bleibe bei einem Entschlufs trotz der Schwierigkeiten; ich halte diesen Stand; und mein Wollen befriedigt sich, obzwar in einem lediglich vorgestellten Geschehen. Kurz, es fehlt nichts von dem, was meine Willenshandlungen innerlich charakterisiert. Es fehlt lediglich für mein inneres Tun die Wirkung nach aufsen.

Oder: — Ich sehe einen Felsen vor mir, und besteige ihn in meinen Gedanken. Ich wähle die geeignete Stelle zum Ansatz des Fufses, treffe auch sonst geeignete Vorkehrungen, und

schwinge mich in meiner Phantasie von diesem zu jenem Absatz, und gelange endlich zum Gipfel.

Oder ich vergegenwärtige mir eine peinliche Situation und ziehe mich, wiederum in Gedanken, geschickt aus ihr heraus.

Dies alles ist reales Wollen und reales Tun, obzwar blofsen Phantasieobjekten gegenüber, ein reales Tun in ideeller Sphäre.

Und dieses Tun ist von beliebigem sonstigen Tun nicht etwa in sich selbst verschieden. Das „Tun“ ist überall an sich ein rein inneres Erlebnis. Und es ist überall dasselbe innere Erlebnis. Es ist ein Wollen und Fortgehen zu neuem Wollen; ein Wählen und Entscheiden; ein inneres sich Bemühen und Hingelangen zum Ziel, ein Überwinden, ein sich Lösen der Spannung in Befriedigung; oder ein inneres Standhalten. Das „Tun“ ist niemals etwas Anderes als diese innere Arbeit. Dafs durch das Tun Reales ins Dasein gerufen wird, zunächst empfundene Bewegungen, gehört nicht zu dem Erlebnis, das den eigentlichen Sinn des Wortes „Tun“ ausmacht. Man denke hier sogleich auch daran, dafs wissenschaftliches Nachdenken gleichfalls ein Tun ist. Es wird nicht etwa erst dazu, wenn es in die realen körperlichen Vorgänge des Sprechens oder Schreibens einmündet. Wie hier, so ist auch sonst die äufsere Willenshandlung nur ein Hinauswirken des inneren Vorganges, in dem allein das „Tun“ besteht, in die Sphäre des Körperlichen.

Und auch die Frage, warum das Tun in den Fällen, in denen es seiner Natur nach auf eine körperliche Bewegung abzielt, nicht notwendig zur äufseren Willenshandlung wird, d. h. die vorgestellte Bewegung zur wirklichen macht, beantwortet sich jedesmal in der oben angegebenen Weise. Es geschieht dies nicht, wenn die besonderen Bedingungen dafür fehlen. Ich weifs, wenn ich dem Schachspiel vorauseile, dafs ich vorauseile; ich weifs, wenn ich die kritische Situation mir vorstelle, dafs ich jetzt nicht in ihr bin; ich weifs es, ohne doch darum ein Bewufstsein davon zu haben. Damit sind niemals zugleich die Bedingungen des inneren Tuns aufgehoben. Es bleibt bei alledem der Gedanke der Besiegung des Gegners im Schachspiel in mir wirksam. Er wirkt in mir, weil er mir erfreulich

ist. Es wirkt in mir ebenso der Gedanke der kühnen Bergbesteigung, oder der Gedanke der geschickten Lösung der peinlichen Situation. Nur bleibt es eben der Natur der Sache nach bei der Verwirklichung dieser Gedanken in meinen Gedanken.

Es gibt, so scheint es, Psychologen, die von einem solchen rein inneren Tun nichts wissen, die das Tun, das Phantasieobjekte zum Gegenstand hat, verwechseln mit dem nur vorgestellten Tun, oder dem Tun als Phantasieobjekt; das Gelingen in der Phantasie mit einem nur vorgestellten oder phantasierten Gelingen u. s. w. Dies ist eben falsche, weil den Tatsachen widersprechende Psychologie.

Solchen Meinungen müssen wir entgegenstellen: Es gibt in Wahrheit drei Arten des realen Tuns. Einmal das Tun in der Sphäre der Phantasie, das sich Richten des Willens auf blofse Gegenstände der Phantasie, das lediglich „gedankliche" Arbeiten, sich Bemühen, Standhalten, Überwinden, Entscheiden, strebende Fortgehen von einem zum andern, Anlangen bei einem Punkte, in welchem das Streben sich befriedigt. Es gibt daneben das intellektuelle Tun oder das Tun des Verstandes, das Nachdenken, Sichbesinnen, das Urteilen, Schliefsen u. s. w. Und es gibt endlich das Tun, das erst sich befriedigt in realem Dasein, d. h. in Empfindungen, und dem Bewufstsein, dafs etwas wirklich sei. In welcher dieser drei Sphären auch sich das Tun vollzieht, immer ist es dasselbe reale Tun, oder kann es sein.

Hier nun handelt es sich um ein Tun in der Phantasie. Freilich wieder um ein besonders geartetes; die besondere Art ist bezeichnet durch den Begriff der Einfühlung.

Einfühlung und Bewegungsempfindungen.

Unser Begriff der Einfühlung ist aber noch nicht vollständig. Es fehlt noch dasjenige, was die Einfühlung ihrem Inhalte nach erst zur ästhetischen Einfühlung, und damit zum Grunde des ästhetischen Genusses macht.

Zunächst wehre ich hier einen falschen Gedanken ab. Ich bezeichnete als das Eingefühlte mein inneres Tun. Andere

scheinen zu meinen, das Eingefühlte seien Bewegungsvorstellungen, oder gar Bewegungsempfindungen. Dazu ist zu bemerken: Von „eingefühlten“ Bewegungsempfindungen oder -vorstellungen zu sprechen, geht zunächst rein sprachlich nicht an. Einfühlen kann ich nur, was ich fühle. Einfühlen heifst, etwas in einem Andern fühlen. Bewegungsempfindungen oder Bewegungsvorstellungen aber sind Sache des Empfindens bezw. Vorstellens.

Indessen, sehen wir von dieser sprachlichen Ungeschicklichkeit ab. Was sind Bewegungsempfindungen und Bewegungsvorstellungen, wenn ich es mit diesen Worten genau nehme? Worin besteht ihr Inhalt?

Die Antwort lautet: In Spannungen in den Muskeln und Sehnen, in Berührungen, Druck, Reibungen der Gelenke, in Zerrungen oder Pressungen der Haut. Damit sind die Inhalte der Bewegungsempfindungen und Bewegungsvorstellungen, soviel ich sehe, vollständig bezeichnet.

Von diesen Empfindungen aber ist für jedermann auf das bestimmteste unterschieden das Gefühl des Wollens, der inneren Anstrengung oder Bemühung, des Gelingens, kurz des inneren Tuns, das auf diese Inhalte sich bezieht, auf sie gerichtet ist, sie zum Gegenstande hat.

Und wie verhalte ich mich nun zu jenen Empfindungs- oder Vorstellungsinhalten, wenn ich mich in eine optisch wahrgenommene Bewegung, etwa in die Bewegungen des Akrobaten einfühle? Fragen wir zunächst: Wie ist es bestellt, welche Bedeutung haben für mich diese Empfindungs- und Vorstellungsinhalte, wenn ich selbst solche Bewegungen ausführe, wenn ich etwa einen Berg besteige?

Die Antwort lautet: Sie haben für mich gar keine Bedeutung. Gewifs erlebe ich sie, aber je mehr ich von dem, was ich vollbringe oder vollbringen soll, innerlich hingenommen bin, desto weniger weifs ich von den körperlichen Erlebnissen, die dabei sich einstellen. Ich achte auf die Gröfse und Richtung der Schritte, prüfe die Festigkeit des Bodens, sehe zu, ob dieser oder jener Stein mir festen Halt gewährt; ich richte die Aufmerksamkeit auf nähere oder fernere Ziele meiner Bemühungen.

Bei alledem interessieren mich die Empfindungen des Druckes, der Berührung oder Reibung in den Gelenken u. s. w., die einzelnen Spannungsempfindungen, die aus der Kontraktion jetzt dieses, jetzt jenes Muskels hervorgehen, gar nicht; sie sind Objekte meiner Aufmerksamkeit höchstens, wenn sie schmerzhaft sind.

Und ich bin in meinem Tun beglückt. Aber das Beglückende sind nicht die Veränderungen in den körperlichen Organen. Weder die Reibungen, noch die Spannungen u. s. w. machen mich glücklich. Diese sind vielmehr, abgesehen von dem soeben bezeichneten Falle, das Gleichgültigste, was es für mich geben kann. Sondern ich bin beglückt in meinem Streben und Tun. Ich fühle mich stolz, frei, leicht, sicher, zuversichtlich. Keines dieser Gefühle ist aber etwa mit dem Gefühle der Annehmlichkeit eines Haut- oder Muskelreizes, oder einer Gelenkreibung, identisch.

Und wenn wir jetzt zurückkehren zur Einfühlung in die Bewegungen eines Anderen: Dann weifs ich, in solcher Einfühlung bin ich erst recht weit entfernt von jedem Gedanken an Reibungen und Pressungen u. dgl. Reflexion sagt mir vielleicht, dafs der Mensch, dessen Bewegungen ich sehe, dergleichen erlebt. Aber je mehr ich seine Bewegungen innerlich mitmache, desto mehr sind diese von ihm erlebten Körperempfindungsinhalte meinem Bewufstsein entrückt.

Und gesetzt auch, sie wären mir nicht entrückt, dann wären sie doch für mich kein Gegenstand irgend welchen Interesses. Und am allerwenigsten könnte mein ästhetischer Genufs dessen, was ich sehe, auf dem Bewufstsein von solchen „peripherischen" Erlebnissen beruhen. Sondern Gegenstand meiner Einfühlung ist einzig das Streben und innere Tun, die innere Aktivität.

Letzter Inhalt der Einfühlung.

Aber auch das einzelne innere Tun ist nicht der eigentliche Gegenstand meiner Einfühlung. Auch dafs der Akrobat jetzt diese, jetzt jene Bewegung will, dafs sein Wollen in dieser oder jener Richtung geht, dafs ein solches Wollen sich ver-

wirklicht, kann nicht der Gegenstand meiner Befriedigung sein. Auch jeder solche einzelne Willensakt, und jedes solche einzelne auf ein körperliches Geschehen gerichtete Tun ist mir bedeutungslos.

Sondern das für mich Bedeutsame ist die Kraft, die zu solchem Tun aufgewendet wird, die Freiheit des gesamten Tuns, die Sicherheit und Leichtigkeit, der Stolz, die Zuversicht, die Tüchtigkeit.

Dies alles aber fühle ich mit dem Tun zugleich in die Bewegungen ein. Und diese Einfühlung erst ist die eigentlich ästhetische Einfühlung.

Dies verallgemeinern wir: Der eigentliche Inhalt meiner ästhetischen Einfühlung ist die gesamte innere Zuständlichkeit oder Weise des inneren Verhaltens, aus welcher die einzelnen Akte des Wollens und Tuns hervorgehen. Oder kurz: Er besteht in der Persönlichkeit, die ich in dem Wahrgenommenen mitfühlend erlebe.

Hiermit treffen wir zusammen mit bereits früher Gesagtem: Die Bewegungen, die wir am menschlichen Körper wahrnehmen, sind entweder überhaupt, oder sie sind zugleich, Affektbewegungen. Oder, wenn wir den Begriff des Affekts, der hier zu eng ist, zur Seite lassen, —: Es spricht in ihnen jederzeit eine innere Zuständlichkeit oder allgemeine Weise des inneren Verhaltens sich aus. Dies heißt aber nichts anderes als: Wir fühlen sie in dieselben ein.

Damit ist aber zugleich ein neues Problem bezeichnet: Wie ist dieser neue Sachverhalt möglich?

Darauf nun lautet die Antwort wiederum: Vermöge einer ursprünglichen Einrichtung unserer Natur. Dies heißt zunächst: Aus bestimmten inneren Zuständlichkeiten gehen bestimmte Bewegungen „instinktiv“ hervor. Ich sagte schon oben, ich bewege mich anders, wenn ich stolz, als wenn ich niedergeschlagen, anders, wenn ich leichten Sinnes, als wenn ich ernst gestimmt bin u. s. w. Dies nun habe ich nicht gelernt, sondern ich tue es vermöge eines ursprünglich in meiner Natur liegenden oder eines angeborenen Zusammenhanges.

Dieser Zusammenhang ist, wie man sieht, wohl unter-

schieden von dem ursprünglichen oder angeborenen Zusammenhang, der im Obigen vorausgesetzt war. Dort handelte es sich um einen Zusammenhang zwischen dem optischen Bilde fremder Bewegungen und Impulsen zu entsprechenden eigenen Bewegungen. Dazu nun tritt jetzt dieser neue Zusammenhang: Auch allgemeine innere Zuständlichkeiten wecken instinktiv Impulse zu Bewegungen.

Dieser Zusammenhang ist aber ein wechselseitiger. Wie an bestimmte innere Zuständlichkeiten bestimmte Bewegungen oder Weisen der Bewegung, so sind umgekehrt an diese jene gebunden. Beide bilden einen einheitlichen psychischen Tatbestand. Und dies heifst: Die Tendenz zur Ausführung der Bewegungen ist zugleich die Tendenz zum Erleben der zugehörigen inneren Zuständlichkeit. Jene Bewegungen können diese Zuständlichkeit ins Dasein rufen.

Und nun vereinigen wir die Wirkung der beiden soeben unterschiedenen Zusammenhänge. Dann ergibt sich: Optische Wahrnehmungen fremder Bewegungen tragen mittelbar die Tendenz in sich, bestimmte innere Zuständlichkeiten zu wecken.

Dafs in der Tat jener Zusammenhang zwischen inneren Zuständlichkeiten und zugehörigen Bewegungen in der soeben bezeichneten Weise wirkt, d. h. dafs diese Bewegungen jene Zuständlichkeiten ins Dasein zu rufen vermögen, dies sagen uns schon alltägliche Erfahrungen. Sie sind vor allem dem Schauspieler geläufig.

Es ist mir, wenn ich stolz bin, natürlich, mich aufzurichten und die Muskeln zu spannen; wenn ich niedergeschlagen bin, mich körperlich hängen und gehen zu lassen. Aber es gilt auch das Umgekehrte. Wenn ich geflissentlich mich aufrichte, wenn ich willkürlich die Bewegungen und Spannungen meines Körpers vollziehe, welche den natürlichen Ausdruck des Stolzes bilden, dann fühle ich eine Art von Stolz. Und es genügt dazu auch, dafs ich die Bewegungen in Gedanken vollziehe, dafs ich in die Bewegungen und Haltungen des Stolzen gedanklich mich hineinversetze. Ebenso, wenn ich willkürlich, sei es im Sinne eines äufseren Tuns, sei es nur in Gedanken, mich in der Weise hängen und gehen lasse, wie

ich es natürlicherweise im Zustande der Niedergeschlagenheit tue, so erlebe ich mehr oder minder deutlich einen Zustand der Niedergeschlagenheit.

So ist überhaupt die willkürliche, sei es tatsächliche, sei es lediglich gedankliche Herbeiführung einer körperlichen Verfassung, der willkürliche, sei es äufsere, sei es nur gedankliche Vollzug von Bewegungen, Stellungen, Haltungen, welche eine bestimmte innere Zuständlichkeit oder Verfassung des Gemüts charakterisieren, ein Mittel, mich in diese innere Verfassung hinein zu versetzen. Dies heifst jedesmal — nicht dafs ich die innere Verfassung vorstelle, sondern dafs ich sie in gewisser Weise oder in gewissem Grade tatsächlich erlebe.

In unserem Falle nun handelte es sich nicht um den willkürlichen, sondern um den u n w i l l k ü r l i c h e n, durch die optische Wahrnehmung mir a u f g e n ö t i g t e n Vollzug körperlicher Bewegungen. Es handelt sich um einen zwangsweisen, obzwar nur gedanklichen, Vollzug derselben. Und es handelt sich um das volle Erfülltsein von diesem „inneren Tun". Dabei mufs offenbar jene Wirkung in sehr viel höherem Grade sich ergeben.

Damit nun ist jenes eigentliche, entscheidende Moment der Einfühlung bezeichnet. Es besteht darin, dafs ich in der Betrachtung der Bewegungen solche innere Zuständlichkeiten oder Weisen eines inneren Verhaltens einfühlend e r l e b e.

Darin liegt aber ein Doppeltes. Einmal: — Ich e r l e b e bei der Betrachtung der Leistungen jenes Akrobaten die Freiheit, Zuversichtlichkeit u. s. w., die in seinen Bewegungen sich kundgibt. Ich f ü h l e mich frei, zuversichtlich u. s. w. Ich fühle auch, falls der Akrobat unsicher wird, die Unsicherheit, und gegebenenfalls die Angst und die Verzweiflung. Ich fühle dies alles um so sicherer, je mehr ich den Bewegungen des Akrobaten betrachtend hingegeben bin.

Und zum Anderen: — Ich fühle zugleich dies alles i n dem Akrobaten, und nur in ihm. Ich habe nicht nebeneinander einmal das Bewufstsein, dafs er fühlt, und zum andern mein G e f ü h l, sondern das Gefühl ist nur einmal da. Auch hier, mit einem Wort, findet jenes oben betonte „Identifizieren" statt.

Und dasselbe besteht wiederum, obgleich ich wohl weifs, dafs ich nicht der Akrobat bin, und obgleich ich im übrigen, d. h. abgesehen von der Wirkung, welche die wahrgenommene Bewegung auf mich übt, weder stolz, noch frei, noch zuversichtlich, noch unsicher, noch irgend etwas dergleichen bin, und zu Angst und Verzweiflung keinen Grund habe.

Auch hierfür ist immerhin Bedingung, dafs ich von der Wahrnehmung der Bewegungen, und demnach von dem dadurch ausgelösten inneren Tun, erfüllt oder beherrscht bin. Je mehr dies der Fall ist, desto mehr ist meine innere Zuständlichkeit ganz dadurch bestimmt.

Anteil der Erfahrung an der Einfühlung.

Ich bin in der vorstehenden Erklärung der ästhetischen Bedeutung körperlicher Bewegungen, oder solcher sinnlich wahrgenommener Formen des Körpers, die eine bestimmte Weise des inneren Verhaltens kundgeben, ausgegangen von der Annahme, es sei in der optischen Wahrnehmung der Bewegungen unmittelbar oder instinktiv ein Impuls gegeben zur Ausführung der entsprechenden Bewegungen. Dieser Impuls, sagte ich, sei zunächst blind; er gewinne aber, wenn ich eine solche Bewegung einmal ausgeführt habe, einen Inhalt; es entstehe jetzt ein Streben nach Verwirklichung der vorgestellten Bewegung; und es entstehe das innere Tun. Dazu trat dann das zweite Moment: Das Streben zur Ausführung der Bewegungen und das innere Tun weckt die Gemütsverfassung, aus welcher naturgemäfs dieses Streben und Tun hervorgeht, und mit welcher es zur Einheit verbunden ist. Und auch hier wurde ein instinktiver Zusammenhang vorausgesetzt. Dies doppelte Rekurrieren auf den „Instinkt“ war notwendig, weil nicht einzusehen war, wie auf Grund der Erfahrung an die optischen Bilder der Formen die kinästhetische Bewegungsvorstellung und das innere Tun, und weiterhin die Weise des inneren Verhaltens, sich geknüpft haben sollte.

Dies schliefst nun doch nicht aus, dafs zu diesem Instinkt die Erfahrung ergänzend, bereichernd, ausgestaltend, verfeinernd

hinzutritt. Von solcher Erfahrung mufs sogar in mehrfachem Sinne gesprochen werden.

Zunächst ist folgendes zu bedenken: Eine optisch wahrgenommene Gebärde, etwa des Erstaunens oder des Trotzes, läfst, so sagte ich, vermöge der soeben von neuem bezeichneten ursprünglichen Einrichtungen des Geistes, den zugehörigen Affekt in mir entstehen. Dies nun kann nicht heifsen, es entstehe in mir ursprünglich, also schon in meiner ersten Kindheit, beim Anblick einer solchen Gebärde eben der Affekt des Trotzes oder Erstaunens, der auch jetzt in mir entsteht, wenn ich die Gebärde sehe. Dieser gegenwärtige Affekt ist in seiner Eigenart bedingt durch meine gegenwärtige Persönlichkeit. Er ist abhängig von der individuellen Ausgestaltung, die meine Persönlichkeit im Lauf der Jahre gewonnen hat. Und er ist zugleich ein immer anderer und anderer, je nach dem besonderen Charakter der Gebärde. Die Gebärde ist aber mannigfachster Modifikationen fähig.

Die Ausgestaltung meiner Affekte oder Weisen der inneren Erregung nun, ihre Verfeinerung und Vermannigfaltigung, ist in jedem Falle Sache der Erfahrung. Der Reichtum der Erfahrungen, die mir zu dieser oder jener Weise des inneren Verhaltens Anlafs geben, schafft erst die differenzierten Weisen des inneren Verhaltens oder meines Affektlebens. Trotz, Staunen, wie ich sie jetzt zu fühlen vermag, haben ihr Gepräge gewonnen auf Grund meines ganzen vergangenen Erlebens. So entstehen überhaupt die Affekte, wie sie im erwachsenen Individuum sich zeigen, in der Entwickelung des Individuums. Nur gewisse rudimentäre und undifferenzierte Affekte oder Weisen des inneren Verhaltens können als „ursprünglich", d. h. schon im Beginn meiner Entwickelung in mir möglich angesehen werden. Sie müssen gedacht werden als so einfach und undifferenziert, wie es zunächst mein psychisches Leben überhaupt war. Dafs immerhin auch schon solche rudimentären und undifferenzierten Weisen der inneren Erregung, oder des Ablaufes des inneren Geschehens, Impulse zu bestimmten Bewegungen ursprünglich in sich schliefsen, zeigt das Kind. Aber das Kind kann auch nur solche undifferenzierte Affekte

ursprünglich erleben. Und es kann demgemäfs auch nur solche Affekte aus wahrgenommenen fremden Bewegungen „herauslesen“, d. h. in sie einfühlen. Erst wenn die Erfahrung in mir differenziertere Affekte geschaffen hat, können auch an die Wahrnehmung fremder Bewegungen, und die dadurch geweckten Nachahmungsimpulse, solche differenziertere Affekte geknüpft sein.

Hier ist Gewicht darauf gelegt, dafs gewisse Affekte „ursprünglich“ nicht in mir vorhanden sind, sondern erst im Laufe der Erfahrung sich entwickelt haben. Aber wir müssen natürlich weitergehen. Welcher Art auch immer die durch die optische Wahrnehmung von Bewegungsvorgängen in einem Individuum hervorgerufenen Affekte sein mögen, ob sie primitiv sind, oder im Verlauf späterer Erfahrung geworden, in jedem Falle können sie nur in mir geweckt werden auf Grund vorangegangener „Erfahrung“.

Kein Affekt, keine Art der Bewegung des Inneren entsteht völlig aus dem Nichts. Jeder Affekt bedarf auch schon in seinem ersten Entstehen irgend eines Anlasses oder Inhaltes. Freude entsteht als Freude an etwas. Sie wird durch etwas ins Dasein gerufen, sei dies Etwas auch nur ein psychisch erlebter körperlicher Zustand. Ebenso bedarf die Niedergedrücktheit, das Mifsbehagen, schon zu seinem ersten Entstehen eines Anlasses oder Inhaltes. Und dieser ist immer eine „Erfahrung“. Und erst, wenn einmal ein Affekt in solcher Weise entstanden ist, kann er auch, ohne dafs der Inhalt oder ursprüngliche Grund seines Entstehens von neuem gegeben ist, geweckt werden; beispielsweise durch die Wahrnehmung einer fremden Gebärde oder Ausdrucksbewegung, bezw. durch den in ihr liegenden Impuls zu einer entsprechenden eigenen Bewegung. So entstammen also auch die primitiven Affekte der Erfahrung, nur eben einer primitiven Erfahrung. Auch dafs solche Affekte in der Wahrnehmung einer fremden Bewegung „innerlich mitgemacht“ werden, setzt bestimmte Erlebnisse oder Erfahrungen, welche diese Affekte irgend einmal haben entstehen lassen, voraus.

Wie man sieht, bestimmt sich hiermit zugleich der oben behauptete „ursprüngliche Zusammenhang“ zwischen Affekten

oder inneren Verhaltungsweisen, einerseits, und Bewegungsimpulsen andererseits, näher. Er ist nicht ein Zusammenhang dieser letzteren mit ursprünglich bestehenden, sondern mit den entstehenden Affekten. Er ist die ursprüngliche Einrichtung, vermöge welcher die Affekte, wenn sie zu stande kommen, bestimmte Bewegungsimpulse unmittelbar in sich schliefsen.

Und zu diesen Erfahrungen, welche die primitiven Affekte haben entstehen, und den reicheren Erfahrungen, welche die differenzierteren Affekte allmählich sich haben entwickeln lassen, kommt nun endlich die Erfahrung in einem neuen Sinne, nämlich im Sinne jener oben abgewiesenen empiristischen Theorie des Verständnisses der Ausdrucksbewegungen. Auch jene Theorie hat eben doch ein relatives Recht. Es dient doch nun einmal auch die sprachliche Mitteilung und das Handeln der Menschen dazu, uns ihr Inneres kennen zu lehren. Und indem wir nun die Ausdrucksbewegungen beobachten, welche die Handlungen und die sprachliche Mitteilung begleiten, kann sich, was diese kundgeben, mit jenen Ausdrucksbewegungen verbinden, und im weiteren Verlaufe der Erfahrung zur innigsten Einheit verweben. Daraus mufs eine beständig wachsende Bereicherung und Verfeinerung der Bedeutung der Ausdrucksbewegungen sich ergeben.

Danach müssen wir also, um das Verständnis und insbesondere das ästhetische Verständnis der menschlichen Lebensäufserungen zu gewinnen, Instinkt und Erfahrung, Ursprüngliches und Erworbenes, miteinander verbinden. Wir müssen dies in analoger Weise, wie wir es auch sonst müssen, wenn wir uns das Tun des Menschen verständlich machen wollen. Auch in unseren praktischen Lebensbetätigungen hat die Natur den Instinkt als Erstes gesetzt, und es der Erfahrung überlassen, ergänzend, erleichternd, verfeinernd, auch korrigierend einzugreifen. Gewisse Zusammenhänge zwischen äufseren Eindrücken und eigenem Tun oder Verhalten sind in einer ursprünglichen Einrichtung unserer Natur, ohne unser Zutun, begründet, und wirken, wir wissen nicht wie. Andere hat mit gleichartiger Wirkung die Erfahrung hinzugefügt. Jene aber bilden überall das sichere Fundament.

Sympathische und negative Einfühlung.

Nur ein anderes Wort für die Einfühlung scheint das Wort „Sympathie". So verhält es sich in der Tat, solange wir die Einfühlung in dem positiven Sinne nehmen, in welchem sie bisher genommen wurde, d. h. als freies inneres Mitmachen.

Wir müssen aber jetzt ausdrücklich scheiden zwischen positiver und negativer Einfühlung. Auch, wenn mich das innere Verhalten eines Andern verletzt, so findet eine Art der Einfühlung statt; das Verhalten nötigt sich mir auf. Es besteht eine Tendenz, es in mir zu erleben; nur dafs ich dieser Tendenz zugleich innerlich mich widersetze. Dies ist negative Einfühlung.

Den Sachverhalt dieser negativen Einfühlung illustriere ich, indem ich schon hier, Späterem vorgreifend, auf eine dem Gebiete der Sprache und des Sprachverständnisses angehörige Tatsache verweise. Jemand spricht ein Urteil aus, dem mein Wissen widerspricht. Jetzt wird dies Wissen aktuell. Es wendet sich gegen das Urteil. Ich verneine dasselbe. Auch dies setzt voraus, dafs ich das gehörte Urteil miterlebe, d. h. dafs in mir die Tendenz besteht, in gleicher Weise zu urteilen. Mein Widerspruch gegen das Urteil, oder meine Verneinung desselben, ist eine Abweisung des sich mir aufdrängenden, insofern von mir erfahrenen oder erlebten Urteils. Sie ist ein negatives intellektuelles Miterleben, oder eine negative intellektuelle Einfühlung.

Ganz Analoges nun gilt von der negativen Einfühlung, die hier in Frage steht. Ich sehe, wie ich oben schon gelegentlich annahm, einen Menschen nicht stolz, sondern hochmütig blicken. Auch den in diesem Blick liegenden Hochmut erlebe ich in mir. Ich stelle mir dies innere Verhalten oder diese innere Zuständlichkeit nicht nur vor; ich weifs nicht nur davon; sondern sie drängt sich mir auf, drängt sich in mein Erleben ein. Aber ich arbeite innerlich dagegen. Mein inneres Wesen widersetzt sich; ich fühle in dem hochmütigen Blick eine eigene innere Lebensnegation oder Lebenshemmung, eine Verneinung meiner Persönlichkeit. Darum und nur darum kann mich der Hochmut

verletzen. Mein Gefühl der Unlust ist begründet in dieser negativen Einfühlung. Wie hier, so besteht diese überall darin, dafs ein inneres Verhalten im Widerspruch mit meinem eigenen Wesen sich mir aufdrängt. Die negative Einfühlung ist eine negierte positive Einfühlung, sowie das negative Urteil ein negiertes positives Urteil ist.

Die positive Einfühlung nun bezeichnen wir auch als sympathische Einfühlung. Der Gegenstand der sympathischen Einfühlung ist schön, sowie der Gegenstand der negativen Einfühlung häfslich. Und es gibt keine Häfslichkeit ohne solche negative Einfühlung, sowie es keine Schönheit gibt ohne die positive Einfühlung. Das Gefühl der Schönheit ist das Gefühl der positiven Lebensbetätigung, die ich in einem sinnlichen Objekt erlebe, es ist das objektivierte Gefühl der Selbst- oder Lebensbejahung; das Gefühl der Häfslichkeit ist das objektivierte Gefühl der Verneinung meiner selbst oder das Gefühl der erlebten und objektivierten Lebensverneinung.

Ästhetische „Symbolik".

Endlich bringen wir mit diesen Begriffen zusammen den Begriff des ästhetischen Symbols; dabei unterscheiden wir das „Symbol" vom „Zeichen". Ein Zeichen ist dasjenige, das mir sagt, dafs etwas Anderes, nämlich das Bezeichnete, wirklich sei. So ist der Rauch Zeichen des Feuers, d. h. er läfst mich die Existenz des Feuers erkennen. Im Vergleich damit besagt das Wort „Symbol" einerseits mehr, andererseits weniger. Symbol nennen wir das Wahrgenommene, in dem wir unmittelbar ein Anderes, nämlich ein Streben, ein inneres Tun und eine entsprechende innere Zuständlichkeit oder Weise der inneren Erregtheit, kurz, eine Weise unserer inneren Lebensbetätigung, unmittelbar erleben. Andererseits gehört zum Symbol nicht das Bewufstsein, dafs dieses innere Tun und diese innere Zuständlichkeit in dem Wahrgenommenen wirklich sei.

Und wir reden insbesondere von einem ästhetischen Symbol, wenn die Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit dieses inneren Tuns und dieser inneren Zuständlichkeit in dem Wahrgenommenen gar nicht in Frage kommt.

Wie man sieht, deckt sich danach der Begriff des ästhetischen Symbols mit dem der ästhetischen Einfühlung; auch für diese kam ja das Bewufstsein, dafs das Eingefühlte in dem Objekte, in welches ich mich einfühle, wirklich sei, nicht in Frage. Zugleich umfafst der Begriff des ästhetischen Symbols die positive und die negative ästhetische Einfühlung.

Viertes Kapitel: Die ruhenden Formen des menschlichen Körpers.

Ausdrucksbewegungen und ruhende Formen.

Von Ausdrucksbewegungen war im Vorstehenden zunächst die Rede. Und das stolzblickende Auge war das Beispiel, von dem wir ausgingen. Dabei war die „Bewegung" in Wahrheit eine bestimmte sichtbare Form; insbesondere jene Ausdrucksbewegung des Auges eine Form der Umgebung des Auges; aber sie war eine solche, in der unmittelbar eine innere Erregung, ein affektives Moment sich aussprach.

Ebenso wie die Ausdrucksbewegung des Stolzes, so lernen wir nun auch die sonstigen mannigfachen Ausdrucksbewegungen des Auges verstehen. Wir lernen sie ästhetisch verstehen, d. h. wir gelangen dazu, uns in dieselben einzufühlen. Wir lernen verstehen die Ausdrucksbewegungen oder die Gebärden des Trotzes und der Verzagtheit, des Erstaunens, des Erschreckens, der Freundlichkeit, des Zornes, der Trauer u. s. w.

Das Auge hat an der Gebärdensprache den gröfsten Anteil. Nächst ihm der Mund. In minderem Grade die übrigen Teile des Körpers. Je nachdem das, was sie ausdrücken, uns erfreulich oder unerfreulich ist, sind die Ausdrucksbewegungen selbst erfreulich oder unerfreulich, d. h. schön oder häfslich. Erfreulich ist uns aber, was die Formen ausdrücken, in dem Mafse als die Einfühlung eine positive sein kann; und dies heifst, in dem Mafse als wir darin ein Positives in uns, eine Kraft, einen Reichtum, eine Freiheit, oder ein ungehemmtes Sichausleben

eines solchen Positiven in unserem Wesen, erleben können. Sie sind unerfreulich, sofern ihr inneres Mitmachen für uns eine Lebensnegation bedeutet.

Damit nun ist zunächst doch nur die Schönheit, bezw. Häfslichkeit, eben dieser, unmittelbar dem Ausdrucke innerer Verhaltungsweisen dienenden Formen verständlich geworden. Und nicht darauf eigentlich zielte die eingangs dieser Überlegungen gestellte Frage. Sie lautete allgemein, wie die Schönheit der Formen des menschlichen Körpers sich erkläre. Und dabei war der Hauptsache nach gedacht an die ruhenden Formen, d. h. an die Formen, wie sie sind, abgesehen von jeder bestimmten gegenwärtigen inneren Erregung.

Indessen mit dem Eindruck der Schönheit und Häfslichkeit der Ausdrucksbewegungen ist zugleich auch schon der Eindruck der Schönheit und Häfslichkeit ruhender Formen gegeben. Wir reden nicht nur von einer Gebärde der Freundlichkeit, von einem Auge und einem Munde, die jetzt auf Grund einer inneren Erregung freundlich blicken, oder lächeln, sondern es gibt auch Gesichter, die in ihrer ruhenden Form den Charakter der Freundlichkeit an sich tragen. Es gibt ebenso Gesichter mit einem dauernden Charakter des Stolzes; Gesichter, in welchen, abgesehen von jedem Affekt des Trotzes, Trotz liegt, die, abgesehen von jedem Gefühl des Erstaunens, erstaunt in die Welt blicken u. s. w.

Es ist aber kein Zweifel, was dies besagen will. Die ruhende Bildung solcher Gesichter nähert sich der Form, die wir Gesichter überhaupt gewinnen sehen, wenn in ihnen der Affekt der Freundlichkeit, des Stolzes, Trotzes, Erstaunens u. s. w. sich ausspricht. Damit aber nähert sich zugleich der Eindruck, den sie machen, dem Eindruck der Gebärde. Und, so gewifs die Gebärde ihre Wohlgefälligkeit oder Mifsfälligkeit, ihr Anziehendes oder Abschreckendes, auf Grund des Eindruckes eines bestimmt gearteten inneren Verhaltens hat, so gewifs mufs dies auch von den entsprechenden ruhenden Bildungen des Gesichtes gelten.

Bedenken wir aber weiter: Kein Gesicht kann umhin, in seiner ruhenden Bildung der einen oder der andern Gebärde,

oder, sofern die verschiedenen Gebärden verwandt sind, dieser oder jener Art von Gebärden, in höherem oder geringerem Grade sich zu nähern. Dann müssen sie in entsprechendem Mafse an dem Sinn der Gebärde, d. h. an dem damit verbundenen Eindruck eines inneren Verhaltens teilnehmen.

Dabei nun kann es auch geschehen, dafs ein Gesicht in seiner ruhenden Bildung die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden, die teilweise wechselseitig sich aufheben, zugleich aber etwas Gemeinsames haben. Dann drückt das Gesicht dasjenige aus, was den entsprechenden inneren Verfassungen gemein ist. Setzen wir insbesondere den Fall, ein Gesicht nähere sich allen möglichen Gebärden, die einen positiven Ausdruck haben, d. h. in die wir uns positiv einzufühlen vermögen, in gleichem Grade. Dann ist ein solches Gesicht schön, aber von ausgeglichener Schönheit, ohne einen bestimmt angebbaren Charakter, von einer Durchschnittsschönheit. Ein solches Gesicht werden wir ein „regelmäfsiges" Gesicht nennen.

In analoger Weise kann auch ein Gesicht unschön sein, ohne dafs wir dieser Unschönheit einen bestimmten Namen zu geben wissen. Es liegt darin weder Verschlagenheit noch Hochmut, noch Borniertheit u. s. w., sondern von allem dem etwas. Es liegt darin das Gemeinsame von allem dem. Und das ist eben — Unschönheit.

Nicht nur Auge und Mund aber, sondern auch die übrigen Teile des Körpers sind der Gebärdensprache fähig. Und schliefslich ist, wie schon gesagt, jede Bewegung irgendwie Ausdrucksbewegung. Aus allem dem ergeben sich Möglichkeiten der Einfühlung in Formen des menschlichen Körpers.

Einfühlung von „Bewegungsmöglichkeiten".

Es genügt nun aber zum Verständnis der ästhetischen Bedeutung des menschlichen Körpers nicht die Berufung auf Ausdrucksbewegungen. Auch wo solche fehlen, entsteht ein ästhetischer Eindruck der Formen.

Wie dies möglich ist, dies verstehen wir, wenn wir jetzt unsere obige Annahme des instinktiven Gebundenseins von Bewegungsimpulsen an die optische Wahrnehmung körperlicher

Formen erweitern. Solche Wahrnehmungen wecken nicht nur Impulse zu Bewegungen, durch welche die wahrgenommenen Formen naturgemäfs ins Dasein gerufen werden, sondern sie wecken, allgemeiner gesagt, Impulse zu Bewegungen oder Weisen des körperlichen Verhaltens, die mit den optisch wahrgenommenen Formen in sachlichem oder biologischem Zusammenhange stehen. Dies heifst insbesondere, die optisch wahrgenommenen Formen wecken auch Impulse zu solchen Bewegungen oder Weisen des Verhaltens, zu denen sie dienen, oder für welche sie bestimmt erscheinen; und sie wecken wiederum damit zugleich die entsprechende innere Zuständlichkeit.

Daraus nun ergibt sich eine andere Art des Ausdruckes oder der Einfühlung. Formen drücken Bewegungsmöglichkeiten aus. Wir fühlen solche in sie ein. Dabei ist doch zu beachten: Auch die Bewegungsmöglichkeiten sind für mich Bewegungstendenzen; sie sind nur erlebbar als solche.

Hier ist aber zweierlei zu unterscheiden. Die Bewegungen, um die es sich hier handelt, sind einerseits wiederum Ausdrucksbewegungen im eigentlichen oder engeren Sinne. Sie dienen dem mimischen Ausdruck. Sie sind zum anderen praktischen Zwecken, oder Zwecken des Lebens dienende Bewegungen.

Und dazu mufs weiter ein Doppeltes gefügt werden. Einmal: Sichtbare Formen schliefsen Impulse in sich, nicht nur zu Bewegungen von bestimmter Richtung, oder zu Bewegungen, die auf ein bestimmtes Ziel gehen, sondern auch zu Bewegungen von bestimmter Art des Ablaufes, zu kraftvollen oder minder kraftvollen, zu leichten und freien oder in sich gehemmten Bewegungen; sie schliefsen in sich nicht nur den Impuls zu Bewegungen, sondern auch zum Unterlassen von Bewegungen, zum Zurückhalten. Sie fordern nicht nur Bewegungen, sondern verbieten auch solche.

Und zweitens: Es liegt in der Wahrnehmung von Formen nicht nur der Impuls zu einzelnen Bewegungen, sondern auch zu Kombinationen von solchen. Es liegen darin Impulse zu Weisen des Fortgangs, oder Übergangs von Bewegung zu Bewegung, oder von einer Teilbewegung zu einer andern.

Beispiele des Gesagten sind folgende: Es erscheint etwa

ein Mund vermöge seiner sichtbaren Form vorzugsweise geeignet zum Schmatzen, Kosten, Schlürfen, die Form der Kinnbacken zum derben Kauen. Hier fühle ich unmittelbar in die sichtbare Form hinein dieses Kosten, Schmatzen, Schlürfen, bezw. dieses derbe Kauen; d. h. es liegt für mich in der optischen Wahrnehmung unmittelbar ein Impuls zu solchen Bewegungen. Und es liegt damit für mich in der Form die innere Verfassung, aus welcher solche Bewegungen hervorgehen. Damit wird die Form für mich sinnlich, materiell; und sofern damit zugleich das Positive und Erfreuliche zurückgedrängt oder verneint ist, was für mich in einem Munde oder seiner Umgebung liegen *kann*, niedrig oder gemein.

Oder ich sehe die herabhängende Schulter. Sie ist, wenn sie allzusehr herabhängt, unerfreulich, weil sie das Bild des Sichhängen- und Gehenlassens, also der Schwäche, gewährt. Andererseits gibt mir die abwärtsgehende Schulter auch wiederum den Eindruck eines freien Spieles der Muskeln des Halses, und der Möglichkeit freier Emporrichtung und Bewegung des Kopfes, und damit zugleich den Eindruck der inneren Verfassung oder des Charakters, woraus solches freie Aufrichten und Bewegen des Kopfes naturgemäſs hervorzugehen pflegt.

Neben Auge und Mund ist vor allem die Hand ein Organ des mannigfach abgestuften, mimischen Ausdrucks. Sie ist zugleich in besonderer Weise ein Organ zu praktisch zweckmäſsigen Bewegungen. Sie ist jenes und dieses mehr oder minder je nach ihrer Bildung. Sie scheint durch ihre Gestalt, durch die Form des Ganzen und der Teile, durch die Gliederung und das Verhältnis der Glieder, bald mehr geeignet zu derbem Zupacken, zu grobem materiellem Arbeiten, bald mehr zu leichtem Spiel, zu feiner Hantierung, zum unterscheidenden Tasten. Je nachdem wird die Hand in ihrer Bildung zum Ausdruck einer entsprechend gearteten Persönlichkeit.

Ebenso sind uns die Formen der übrigen Teile des Körpers Ausdruck von Bewegungsmöglichkeiten, oder, allgemeiner gesagt, von möglichen Lebensfunktionen. An gewisse Formen knüpft sich unmittelbar die Vorstellung der Kraft, der Gesundheit, der

Leichtigkeit der Bewegung, der Elastizität, an andere die Vorstellung der Schwächlichkeit oder Verkümmerung, der Schwerfälligkeit, Plumpheit u. s. w.

Hier leuchtet deutlich ein: Plumpheit oder Schwerfälligkeit ist eine Weise der Bewegung, oder des Fortgangs von Bewegung zu Bewegung. Es ist gehemmte, erschwerte, unfreie Bewegung. Und plump oder schwerfällig kann mir darnach ein Teil des Körpers nur erscheinen, sofern für mich in der Wahrnehmung desselben solche Weisen der Bewegung eingeschlossen liegen.

Hinzugefügt mufs auch hier werden: Ich stelle diese Bewegungen nicht nur vor, sondern fühle den Antrieb zu ihnen. Ich fühle in dem wahrgenommenen Körper mich zu Bewegungen aufgefordert, und in diesen Bewegungen gehemmt, zurückgehalten, der Freiheit beraubt.

In aller solchen Einfühlung wirken wiederum Instinkt und Erfahrung zusammen. Es drängt sich aber in diesem Zusammenhange speziell die Bedeutung des instinktiven Momentes besonders deutlich auf.

Man denke etwa an unsere Einfühlung in die Formen des Rückens. Wir haben vielleicht nie die Bildung des eigenen Rückens gesehen. Und wenn wir den fremden Rücken sehen, so nehmen wir nichts von dem wahr, was die Bildung desselben für den Anderen bedeutet. Es kann auch nicht gesagt werden, dafs wir erst aus der Beobachtung der Leistungen, die durch solche Bildung des Rückens ermöglicht werden, zum Verständnis ihrer Bedeutung gelangt seien; oder dafs wir gar aus der Mitteilung des Anderen, was er vermöge der Bildung seines Rückens zu leisten fähig sei, und wie er in den Formen desselben sich fühle, diese Kenntnis gewonnen haben. Dennoch verstehen wir die Bildung; wir verstehen sie unmittelbar und ohne solche Zwischenwege. Wir fühlen unmittelbar die Bewegungsmöglichkeiten, die sie einschliefsen. Und dies heifst auch hier, es werden in uns fühlbare Antriebe zur Ausführung solcher Bewegungen lebendig. Wir vollziehen in Gedanken das Spiel der Bewegungen und haben das entsprechende Gefühl der Kraft und Schwäche, der Elastizität oder Plumpheit, der

Feinheit oder Derbheit der an die gesehenen Formen gebundenen Lebensbetätigungen. Wir vollziehen auch hier eine Art von instinktiver innerer, vielleicht gelegentlich auch äufserer Nachahmung; besser gesagt, wir vollziehen auch hier eine instinktive Einfühlung.

Weitere Möglichkeiten der Einfühlung. Einfühlung und sexueller Instinkt.

Die instinktiven Bewegungsimpulse, die wir hier voraussetzen, sind nun aber immer noch Bewegungsimpulse im engeren Sinn, d. h. Impulse, aus deren Wirkung körperliche Bewegungen sich ergeben, oder ergeben würden.

Aber es gibt nun schliefslich auch Formen, bei welchen solche Bewegungsimpulse keine Bedeutung mehr haben. Ich denke hier etwa an die Formen des weiblichen Oberkörpers; ich meine diejenigen Formen, die dem weiblichen Oberkörper spezifisch eigen sind. Hier versagt offenbar die Nachahmungstheorie vollständig. Keine motorischen Innervationen erzeugen oder ändern diese Formen. Und die Formen sind mir, dem Manne, fremd. Es ist unmöglich, dafs ich in mir selbst das Leben erlebe, das in diesen Formen sich abspielt. Ich kann es also auch in mir selbst nicht „nachmachen".

Nicht minder versagt hier jede Erklärung aus der Erfahrung. Nur an eine Weise derselben könnte hier offenbar gedacht werden. Es ist diejenige, von der ich nachher in anderen Fällen selbst Gebrauch machen werde. Die fraglichen Formen, so könnte man sagen, gehören nun einmal zum weiblichen Körper; sie sind ein Teil dieses lebendigen Ganzen, und nehmen darum an seinem Leben teil. Sie sind erfahrungsgemäfse Mitträger des Gesamtlebens des weiblichen Körpers. Und darum sind sie, soweit nämlich dies erfreulich ist, schön.

Aber hiergegen ist zweierlei einzuwenden. Einmal, dafs die Gelegenheit zur Beobachtung dieser weiblichen Formen und zur Wahrnehmung ihrer Zugehörigkeit zum Ganzen des Körpers manchem allzu selten sich darbietet. Zum anderen dies, dafs

die fraglichen Formen doch nicht unter allen Umständen schön sind, sondern ebensowohl häfslich sein können. Und es ist wohl kein Zweifel, dafs die schönen Formen nicht etwa die in der Regel vorkommenden sind. Es müfsten also viel eher die häfslichen als zum Ganzen des Körpers gehörig und demnach schön erscheinen.

Vielleicht glaubt man nun, hier leicht einen anderen Weg zu finden. Man beruft sich auf den sexuellen Instinkt. Das Hereinziehen desselben in die Ästhetik scheint jetzt zu einer Art von Modesache geworden zu sein. Es ist eine Mode, die zu unserem ganzen gegenwärtigen ethischen, und demnach auch ästhetischen Dekadententum gehört. Ihr gegenüber benütze ich hier die Gelegenheit, um zu sagen, dafs das Sexuelle mit dem Ästhetischen nichts, auch nicht das Allermindeste zu tun hat. Diejenigen, die es zur Erklärung des ästhetischen Gefühls verwenden, wissen so wenig vom Sinn der Schönheit und ästhetischen Betrachtung, als diejenigen, die vor „Nuditäten“ in der Kunst warnen, weil sie auch von der keuschen Nudität Gefahr für die Sittlichkeit fürchten; zunächst für die eigene, dann auch, indem sie die eigene Roheit auf Andere übertragen, für die Anderen.

In Wahrheit verdanken die fraglichen Formen, wie alle Formen, ihre Schönheit der Einfühlung. Und diese hat mit dem sexuellen Instinkt nichts gemein. Für diesen letzteren sind die spezifischen Formen des anderen Geschlechtes ein Objekt einer möglichen realen Beziehung. Die Frage lautet, was die Formen — nicht für das Individuum, dem sie angehören, sondern für mich, der ich diesem Individuum als ein anderes, insbesondere als ein Angehöriger des anderen Geschlechtes, gegenüberstehe, bedeuten. Dagegen lautet die Frage der Einfühlung, was die Formen bedeuten für ihren Träger, wie er sich in ihnen fühlt, freilich nicht nach Aussage meines Verstandes, sondern meines eigenen Gefühls. Oder was dasselbe sagt, wie ich mich fühle, d. h. welches Leben ich erlebe, wenn ich mit dem wahrgenommenen Individuum mich identifiziere, wenn ich betrachtend in ihm und den Formen seines Körpers verweile und aufgehe, also mein ihm gegenüberstehendes Ich, vor allem

auch mein geschlechtlich differenziertes Ich, ganz und gar aufser Frage lasse.

Kurz gesagt, in der ästhetischen Betrachtung des menschlichen Körpers bin ich, soweit der Unterschied zwischen Mann und Weib ein sinnlich geschlechtlicher, also nicht ein Charakter- oder Temperamentsunterschied ist, schlechterdings nicht Mann noch Weib. Ich bin so wenig dieses sinnlich geschlechtlich differenzierte Individuum, als ich in der ästhetischen Betrachtung einer Landschaft Bauer, in der ästhetischen Betrachtung eines Baumes Holzfäller oder Zimmermeister bin. Daher denn auch die ästhetische Betrachtung weiblicher Formen für das Weib dieselbe Sache ist, oder sein kann, wie für den Mann, und umgekehrt.

Dies liegt nicht nur im Sinne der ästhetischen Einfühlung, sondern so sagt es die Erfahrung jedem, der einmal die Formen des menschlichen Körpers ästhetisch betrachtet hat. Ich fühle in den schönen weiblichen Formen ein eigenartig kraftvolles, gesundes, schwellendes, blühendes Leben; ich habe ein körperliches Wohlgefühl, das nirgends anders als in den wahrgenommenen Formen lokalisiert ist; ein Wohlgefühl, das ich als derjenige, der ich sonst bin, nicht haben kann; d. h. das ich nicht haben kann als Mann; das zu haben mir einzig vergönnt ist im Akte der ästhetischen Betrachtung; eine Bereicherung meines Lebensgefühles über mein reales Ich hinaus.

Und es ist mir unmittelbar deutlich und gewifs, dafs mein Schönheitsgefühl durchaus daran haftet. Ich finde mich in der ästhetischen Betrachtung solcher Formen durch die Formen hindurchsehend, und auf das eigentümliche Leben hinsehend, und finde daraus ein Glücksgefühl mir erwachsend, das ich sonst nicht kenne. Ich bezeichnete soeben dieses Gefühl als körperliches Wohlgefühl; gemeint ist damit nicht ein Gefühl, das der Körper fühlte, sondern ein eigentümliches Selbst- und Lebensgefühl, gleichartig demjenigen, das ich sonst aus dem Ablauf meines körperlichen Lebens gewinne, und darum auf meinen Körper und mein körperliches Leben beziehe oder daran knüpfe.

Im übrigen findet dieses Gefühl statt, da wo jedes Gefühl stattfindet, nämlich in der Seele, und es hat seinen unmittel-

baren Grund, wie jedes Gefühl, in einem psychischen Geschehen. Jedes Gefühl überhaupt ist Bewufstseinsausdruck oder begleitendes Phänomen einer Weise des psychischen Lebensablaufes. Meinen psychischen Lebensablauf bestimmt also die wahrgenommene Form, indem ich sie betrachte, und ihr betrachtend hingegeben bin. Sie gibt diesem psychischen Lebensablaufe Impulse, schafft ihm eine besondere Rhythmik. Diese erlebe ich in jenen Formen; diese fühle ich in sie hinein. Ich sagte oben spezieller, ich fühle in die fraglichen Formen Kraft, Gesundheit, schwellendes, blühendes Leben ein. Damit war gemeint die fühlbare Kraft und Gesundheit, das fühlbare Leben. Und fühlen kann ich nun einmal nur Psychisches. Körperliche Zuständlichkeiten, Arten der „Rhythmik" des körperlichen Lebens sind für mich fühlbar, nur sofern sie zu psychischen werden, oder den psychischen Lebensablauf bestimmen, meinem psychischen Dasein Kraft, Regsamkeit, Reichtum, Freiheit verleihen.

Wie diese Impulse, abgesehen von meinem Gefühl, aussehen, davon weifs ich nichts. Ich habe sie nur eben im Gefühl; in jedem Falle aber sind sie anderer Art als jene, die ich erlebe, wenn ich aus der ästhetischen Betrachtung heraustrete, wenn ich aufhöre, betrachtend in den Formen zu weilen, und statt dessen mich, als den geschlechtlich anders Gearteten, den wahrgenommenen Formen gegenüberstelle; kurz als die Antriebe, in welchen der sexuelle Instinkt besteht.

Auch dies ist noch hinzuzufügen: Ich fühle jene eigentümliche Rhythmik des seelischen Lebensablaufes in den wahrgenommenen Formen. Ob auch der Träger der Formen selbst etwas dergleichen fühlt, ist völlig gleichgültig.

Der hier bezeichnete Sachverhalt ist für uns wiederum ein relativ neuer. Es liegt darin eine neue Erweiterung des Prinzips, das uns die Schönheit menschlicher Formen erklärt. Optisch wahrgenommene Formen, so sehen wir jetzt, wecken in uns nicht nur Impulse zur Nachahmung, d. h. zu solchen Bewegungen, wodurch für einen anderen eben diese optischen Bilder erzeugt werden. Sie wecken auch nicht blofs Impulse zu solchen Bewegungen, zu denen die wahrgenommenen Formen

dienen. Sondern sie rufen psychische Impulse überhaupt ins Dasein, Anstöfse für eine Weise des psychischen Geschehens und Lebensablaufes. Jene Bewegungsimpulse waren Impulse, deren Wirkung von der Psyche aus auf ein bestimmtes einzelnes körperliches Geschehen hinzielt. Sie waren zugleich mittelbar Impulse für eine Art der inneren Gesamtzuständlichkeit oder Weise des Verhaltens; nämlich für diejenige, aus welcher solche Impulse naturgemäfs hervorgehen, und mit welcher sie ein psychisches Ganzes ausmachen. Jetzt sehen wir, die aus der optischen Wahrnehmung körperlicher Formen stammenden Impulse können auch unmittelbar Impulse sein zu einer solchen Weise des inneren Verhaltens oder des psychischen Lebensablaufes.

Indem wir diese letzteren Impulse statuieren, haben wir uns, wie schon gesagt, völlig entfernt vom Begriff der Nachahmung, den wir oben eine Weile uns gefallen liefsen. Ich ahme in der Betrachtung der weiblichen Formen gar nichts mehr nach. Ich wiederhole nicht ein Geschehen, das ich finde, sondern es entsteht spontan in der Betrachtung der Formen, und einzig aus ihr, eine Weise der Lebensbetätigung, und erscheint an die Formen gebunden. Nirgends ist der Begriff der Einfühlung im Gegensatz zur Nachahmung so unmittelbar deutlich, als in diesem Falle.

Und auch die Erfahrung habe ich ausgeschaltet. Die erfahrungsgemäfse Zugehörigkeit bestimmter Formen zum weiblichen Körper müfste, so sagte ich, eher die häfslichen Formen mir schön erscheinen lassen.

Vervollständigung der Einfühlung durch Erfahrung.

Damit ist nun doch nicht ausgeschlossen, dafs in anderen Fällen die Erfahrung, und zwar im Sinne der erfahrungsgemäfsen Zusammengehörigkeit, ihre Bedeutung hat. Das Ohr des Menschen etwa ist für mich an sich ein besonders unlebendiges Ding. Es ist nicht nur keiner Bewegung fähig, sondern ich gewinne auch nicht aus seiner Betrachtung das Gefühl eines eigenartigen, speziell in ihm pulsierenden Lebens. Aber das

Ohr gehört nun einmal mit zum Körper, und insbesondere zum Ganzen des Gesichtes. Und gesetzt nun, ich finde eine bestimmte Form und Gröfse des Ohres im allgemeinen verbunden mit einem Gesicht, das im übrigen, d. h. vor allem vermöge der Bildung des Auges und Mundes, mir Erfreuliches zu sagen hat. Dann sagt mir auch diese bestimmte Gröfse und Form des Ohres etwas davon. Ebenso wird die Form und Gröfse des Ohres für mich einen unerfreulichen Charakter gewinnen, oder mir häfslich erscheinen, wenn ich ihr an Gesichtern, die im übrigen einen unerfreulichen Charakter haben, zu begegnen pflege. Sind etwa Gesichter von Minderwertigen oder Verbrechergesichter mit abstehenden Ohren begabt, dann wird dieses Ohr zum Ohr eines Minderwertigen oder zum Verbrecherohr. Es ist damit selbst ästhetisch gestempelt.

Hierzu füge ich nun sogleich noch andere auf die ästhetische Beurteilung körperlicher Formen bezügliche Tatsachen, bei denen der Einflufs der Erfahrung im oben vorausgesetzten Sinne wohl noch unmittelbarer einleuchtet. Gewisse Züge, gewisse Bildungen etwa des Auges oder der Nase, auch gewisse Formen und Gröfsenverhältnisse der Teile des Rumpfes und der Glieder sind uns bekannt als spezifisch kindlich. Nachdem sie nun einmal dieses Gepräge gewonnen haben, behalten sie es auch, wenn wir ihnen beim Erwachsenen begegnen. Es verhält sich nicht anders, wenn weibliche Züge männlich oder männliche weiblich gebildet sind. Wir übertragen in beiden Fällen mit innerer Notwendigkeit die uns bekannte Eigenart des kindlichen, bezw. weiblichen Wesens auf den Erwachsenen bezw. den Mann. Nur erscheint das Übertragene, weil es in dem Zusammenhang, auf welchen wir es übertragen, fremd ist, oder seinem Gesamtcharakter erfahrungsgemäfs widerstreitet, nicht als kindlich oder weiblich, sondern als kindisch oder weibisch. Wie man sieht, wirkt hier die Erfahrung in gleicher Weise wie im vorigen Falle.

In analoger Weise können wir schliefslich auch die Annäherung menschlicher an tierische Bildungen als tierisch, also als dem, was wir vom Menschen fordern, widerstreitend verspüren. Voraussetzung ist auch dabei, dafs wir die

tierischen Formen als tierische, d. h. als Ausdruck tierischen Wesens, kennen und verstehen gelernt haben.

Zu allerletzt mögen auch noch allgemeine mechanische Erfahrungen über die Bedingtheit der Kraft und Leistungsfähigkeit der Teile des Körpers durch ihre Gröfse und Form unseren Eindruck vom menschlichen Körper mitbestimmen.

Hier aber bringe ich in Erinnerung die gleich eingangs dieser Betrachtung der Schönheit der sinnlichen Erscheinung des Menschen gemachte Bemerkung: Es handle sich in diesem Zusammenhang um die spezifischen Bedingungen der Schönheit derselben. Der menschliche Körper sei ein Naturobjekt, und als solches unterliege er zugleich den allgemeinen Bedingungen der Schönheit der Naturobjekte überhaupt.

Wie weit nun aber diese Bedingungen neben den im Vorstehenden aufgezeigten spezifischen Bedingungen der Schönheit des menschlichen Körpers in Betracht kommen können, dies wird sich aus den Betrachtungen der folgenden Kapitel, die es eben mit diesen Bedingungen der Schönheit der Naturobjekte überhaupt zu tun haben, ergeben.

Die Einheit des Körpers.

Die spezifischen Bedingungen des Eindrucks der Schönheit und damit zugleich der Häfslichkeit, den wir von den Formen des Menschen gewinnen, scheinen nun mit Obigem erschöpft. So ist es in der Tat, was die einzelnen Formen betrifft. Damit aber ist zugleich angedeutet, welcher Zusatz jetzt noch erforderlich ist.

Die Schönheit des menschlichen Körpers ist nicht ein Haufen von allerlei Schönheiten, sondern sie ist eine einzige Schönheit. Nicht nur die Teile sind schön, sondern auch dem Ganzen, als Ganzem, kommt Schönheit zu. Vielmehr, den Teilen eignet ihre Schönheit nur im Ganzen, oder als Teilen des Ganzen. Wir sahen soeben schon, Teile können häfslich sein in einem Ganzen, die schön wären in einem anderen Ganzen. Jeder Teil ist eben erst, was er ist, und hat seine Bedeutung, im Zusammenhange des Ganzen. Gesetzt auch, ein Teil ist uns für

sich allein gegeben, er ist etwa für sich allein künstlerisch dargestellt, so kennen und betrachten wir ihn doch als einen Teil des Ganzen. Der Mensch ist eben ein Individuum, und alle seine Betätigungsweisen sind Weisen der Betätigung dieses absolut Einheitlichen, das wir mit dem Worte „Individuum“ meinen.

Und nun kommt es darauf an, ob die Lebensbetätigungen, die in der äufseren Erscheinung eines Menschen uns entgegentreten, so geartet sind, dafs sie natürlicherweise, und ohne inneren Widerspruch, als einem und demselben Individuum zugehörig erscheinen können. Nur dann ist das Ganze, und das Einzelne an seiner Stelle im Ganzen, schön.

Wie aber diese Lebensbetätigungen beschaffen sein müssen, wenn solches der Fall sein soll, dies sagt uns die Erfahrung, und letzten Endes wiederum die Erfahrung an uns selbst. Sie sagt uns, wie menschliche Lebensbetätigungen in sich gesetzmäfsig zusammenhängen, und wie sie in sich widerspruchslos zusammenstimmen. Aus solchen Erfahrungen quillt uns die Schönheit des Ganzen, und damit auch erst die Schönheit der Teile der menschlichen äufseren Erscheinung. Schön ist diese Erscheinung, wenn alle Weisen der Lebensbetätigung, die darin für meine Betrachtung liegen, sich unmittelbar verständlich zu einem in sich widerspruchslosen Ganzen, also zu einem System innerlich freier Lebensbetätigungen zusammenfügen, wenn ich mich demgemäfs in diesem Ganzen als innerlich freie Persönlichkeit mitfühlend erleben kann.

Bestätigende Erfahrungen.

Die vorgetragene Anschauung ist in sich selbst klar und einleuchtend. Gewisse besondere Beobachtungen dienen ihr aber noch zur ausdrücklichen Bestätigung. Die Ausdrucksbewegungen waren für uns der Ausgangspunkt. Sie sind das spezifische Mittel für den Ausdruck des Seelischen oder Geistigen, kurz, des Innerlichsten im Menschen. Dies fühlen wir in sie ein. Ihr Reichtum und ihre mannigfache Abgestuftheit erlaubt zugleich eine entsprechende reiche und fein abgestufte Einfühlung. Demgemäfs müssen zum Eindruck der Schönheit der

menschlichen Erscheinung vor allem diejenigen Teile beitragen, die für uns als Träger von Ausdrucksbewegungen in erster Linie in Betracht kommen. Dies aber sind, wie schon gesagt, Auge und Mund, und die mitsprechenden Teile der Umgebung.

In der Tat nun ist der Eindruck der Schönheit eines Menschen am meisten und unmittelbarsten durch diese Teile bestimmt. Ebenso erscheint uns die Häfslichkeit in diesen Teilen in erster Linie und in unmittelbarster Weise als Häfslichkeit. Wie hier wiederum das Auge mit seiner Umgebung dominiert, daran kann uns auch der Umstand erinnern, dafs wir das Ganze als „Gesicht" bezeichnen, also nach dem Gesichtsorgan benennen.

Und Auge und Mund mit ihrer Umgebung sind zugleich der mannigfachsten und feinst abgestuften Ausdrucksbewegungen fähig. Kleinen Unterschieden ihrer Gebärden entsprechen grofse Gegensätze in den Affekten oder affektiven Momenten, die in den Gebärden zum Ausdruck kommen. Demgemäfs bedarf es hier der geringsten Unterschiede der Form, damit der Eindruck der Schönheit aufgehoben oder in sein Gegenteil verkehrt werde. Ein fast unmerklicher Zug kann einen ästhetisch bedeutsamen Eindruck entstehen lassen und vernichten. Dagegen kann die Bildung der grofsen Formen des Körpers recht merklich anders werden, ohne dafs darum die ästhetische Bedeutung erheblich sich ändert, oder gar in ihr Gegenteil umschlägt.

Zugleich ist aus dem Anteil, den die Erfahrung an der Einfühlung hat, die Entwickelung des Gefühls der Schönheit verständlich. Es wird verständlich, dafs — freilich ein Kind gar bald von der äufseren Erscheinung eines Menschen sich angezogen oder abgestofsen fühlen mag, dafs aber das differenziertere Schönheitsgefühl von uns erworben werden mufs. Nicht minder wird aus diesem Anteil der Erfahrung verständlich, dafs unser Gefühl für diese oder jene Art der Schönheit davon abhängt, auf welche Weisen menschlicher Lebensbetätigung wir vorzugsweise gelernt haben zu achten, und Wert zu legen.

Fünftes Kapitel: Übergang zur Natureinfühlung.

Ästhetischer Wert.

Das Gefühl der Schönheit ist, allgemein gesagt, Lebensgefühl. Es ist das Lustgefühl an der Kraft, der Fülle, der inneren Einstimmigkeit oder Freiheit der Lebensmöglichkeiten und Lebensbetätigungen; oder es ist das Lustgefühl am ungehemmten Sichausleben. Das Gefühl der Häfslichkeit ist das Unlustgefühl an der Armut, Schwäche, der inneren Gegensätzlichkeit, der Reibung, dem Widerspruch der Lebensbetätigungen oder Lebensmöglichkeiten; oder es ist das Unlustgefühl am gehemmten oder verkümmerten Sichausleben. Dieses Leben und Sichausleben ist ein Leben und Sichausleben der Persönlichkeit, des psychischen Individuums. Auch das körperliche Wohlgefühl, von dem oben die Rede war, ist, so wurde betont, das Gefühl einer Weise des psychischen Lebensablaufes. Körperliche Kraft, Gesundheit, blühendes körperliches Leben ist für uns nur erlebbar, sofern es eine erhöhte Kraft, Gesundheit, Freiheit des psychischen Lebensablaufes bedingt oder bedeutet.

Hier unterscheide ich, wie man sieht, wiederum das Leben, und das ungehemmte Sichausleben. Das Leben ist die Aktivität oder die Möglichkeit einer solchen; es ist das Dasein und Sichregen der Lebenskräfte, ihr Reichtum, ihr kraftvolles und in sich einstimmiges Funktionieren. Das ungehemmte Sichausleben ist das Sichverwirklichen dessen, worauf das Individuum abzielt, das Gelingen, die Befriedigung seiner Bedürfnisse und Strebungen durch das, was ihm widerfährt oder was ihm zu teil wird. Es ist das Sichgeniefsen. Dies ist erfreulich, und ein Grund des Schönheitsgefühles, sofern nicht Schwäche, Verkümmerung, Stumpfheit, sondern Kraft, Reichtum, Freiheit der Persönlichkeit, innere Gesundheit, darin sich kund gibt.

Statt Schönheit und Hälslichkeit sage ich auch: positiver und negativer ästhetischer Wert.

Von dem Gefühl des Wertes nun meinte ich schon eingangs unseres ersten Abschnittes, es sei nicht irgend ein Lust-

gefühl; die komische Situation sei lustvoll, aber sie habe nicht einen der Höhe der Lust entsprechenden Wert.

Bestimmen wir aber jetzt den „ästhetischen Wert“ genauer. Zunächst den Wert überhaupt. Zweierlei Werte gibt es. Werte sind Menschenwerte, oder sie sind Werte für den Menschen. Jene sind Werte in sich selbst, oder „Eigenwerte“, diese sind relative Werte, oder „Wirkungswerte“. Wertvoll in sich ist der Mensch, d. h. das Positive in ihm, das, was zu seinem Menschsein einen positiven Beitrag liefert. Und wertvoll in sich ist eben damit zugleich jedes ungehemmte Sichausleben eines solchen Positiven. Wertvoll in sich ist mit einem Wort das Leben und jede positive Lebensbetätigung. Diese letztere Bestimmung ist nicht weiter als jene erstere, da wir das Leben unmittelbar nur als menschliches kennen, und jedes Leben, das sonst für uns besteht, von uns aus dem menschlichen genommen ist.

Und Träger eines „Wirkungswertes“ ist das, was das Leben und die Lebensmöglichkeiten fördert, d. h. dasjenige, das geeignet ist, ein Positives im Menschen, oder ein ihm Gleichartiges aufser dem Menschen, zu schaffen oder zu steigern, oder dem freien Sichausleben eines solchen zu dienen.

Unwert dagegen ist jede Negation eines Lebens, oder einer Lebensmöglichkeit, und alles, was solcher Negation dient.

Ein Wertvolles der ersteren Art nun ist allemal das ästhetisch Wertvolle; es ist wertvoll in sich. Im übrigen besteht das Eigentümliche des ästhetischen Wertes darin, dafs es für mich einzig entsteht und besteht in der ästhetischen Betrachtung.

Von diesem Sinn des „ästhetischen Wertes“ haben wir ein unmittelbares Bewufstsein. Wir erleben es, dafs dieser Wert nicht am Sinnlichen haftet, sondern auf ein Menschliches, auf ein dahinterliegendes Leben oder Sichausleben geht. Ich sagte von den Formen des weiblichen Körpers: Wir sehen, wenn wir den Eindruck ihrer Schönheit empfangen, durch die Formen sozusagen hindurch auf ein Leben; und wir wissen, dafs wir dies tun. So sehen wir auch, wenn ein Auge uns schön erscheint, fühlbar durch die Formen und Farben des

Auges hindurch auf das, was aus ihnen zu uns spricht. Wir haften nicht an den Formen, den einzelnen Linien, Flächen, den Biegungen der Linien und Flächen, auch nicht an den Farben. Wir suchen nicht davon ein möglichst sicheres Bild zu gewinnen. Sondern wir zielen von da innerlich auf etwas Anderes, jenseits Liegendes, und wir wissen, dafs es so ist.

Dazu scheint noch ein anderes Charakteristikum des ästhetischen Gefühls zu kommen. Wir fühlen uns selbst erregt in gewisser Tiefe, fühlen uns persönlich mehr oder minder im Ganzen oder in unserem Gesamtwesen hineingezogen in das Schöne. Doch ist dies nur die andere Seite derselben Sache, nämlich der Einfühlung: Die eigene Persönlichkeit, die wir in das Schöne hineingezogen fühlen, ist eben dasjenige, was wir, über das unmittelbar Wahrgenommene hinaus, in ihm finden.

Durch das hier bezeichnete Moment der „Tiefe" unterscheidet sich das ästhetische Wertgefühl grundsätzlich von jenem Gefühl der Lust an der komischen Situation. Ebensowohl aber auch von jedem blofs sinnlichen Lustgefühl, etwa dem Gefühl der Lust an dem süfsen Geschmack, an einem angenehmen Hautkitzel, an der angenehmen Temperatur eines Gegenstandes, den wir berühren. Hier ist kein Inneres, keine Tiefe, in die ich mich hineingezogen fühle; der Geschmack, der Hautkitzel, der Temperaturgrad ist nur eben das, was ich empfinde. Ich habe Alles, wenn ich den Empfindungsinhalt habe. Es „liegt" nicht aufserdem noch etwas „darin", sowie in allem Schönen etwas „liegt".

Und ich fühle mich auch von dem nur „Angenehmen" in entsprechender Weise affiziert. Wie es nur Aufsenseite, nur Oberfläche hat, so berührt es mich auch nur an meiner Aufsenseite, sozusagen an der Oberfläche meines Wesens. Ich verspüre nicht, wie beim ästhetisch Wertvollen, einen Drang, tiefer und tiefer zu gehen, um den Inhalt voller zu erschöpfen, tiefer in mich selbst und eben damit tiefer in das Objekt. Sondern alles ist damit geschehen, dafs die beiden „Oberflächen" sich berühren.

Das nun, was beim ästhetischen Objekt, dem „Schönen", in dem sinnlich Gegebenen „liegt", das allein macht den „Wert"

des ästhetischen Objektes. Grund des ästhetischen Wertes eines sinnlich Gegebenen ist immer ein „darin Liegendes", ein Inneres. Und dieses Innere bin immer ich. Das ästhetische Wertbewufstsein ist immer Bewufstsein einer Tiefe, in dem Gegenstand und in mir, der ich den Wert geniefse, d. h. in ihm mich selbst geniefse.

Solche Tiefe, und der entsprechende von mir verspürte Drang, tiefer zu gehen im Objekt und in mir, das Hereingezogensein meiner in das Objekt, charakterisiert das Gefühl der Schönheit jederzeit und überall. Es gibt kein Schönheitsgefühl, das gleichartig wäre dem sinnlichen Lustgefühl am angenehmen Geschmack.

Dieser Eigenart des Gefühlserlebnisses aber, dieser bei jedem Gefühl des Schönen gleichartigen Weise, wie mir zu Mute ist, mufs auch überall ein gleichartiger tatsächlicher Sachverhalt entsprechen. Es ist unmöglich, dafs das in sich gleichartige Schönheitsgefühl das éine Mal, etwa bei dem menschlichen Körper, aus solcher „Einfühlung" meiner selbst in das Schöne, solchem Wiederfinden meiner Persönlichkeit oder einer Seite derselben in dem Schönen, stamme, und ein andermal in einem Wahrgenommenen, das mir lediglich als dies Wahrgenommene gegenübertritt, oder mir widerfährt, unmittelbar, ohne die Mitwirkung jenes Persönlichkeitselementes, den Grund seines Daseins habe. Und es kann auch nicht das Wort „Schönheit" so Grundverschiedenes bezeichnen, das eine Mal ein mit solchem Persönlichkeitsinhalte Erfülltes, ein andermal ein jedes solchen Inhaltes Bares, nur Sinnliches. Schönheit ist überall im letzten Grunde dieselbe Schönheit; Genufs der Schönheit derselbe Genufs; Kunst, die die Schönheit schafft und diesen Genufs ermöglicht, überall dasselbe menschliche Tun.

Jener gleichartige Grund alles Schönheitsgefühles aber ist die Einfühlung. Alles Schöne ist „Symbol" eines solchen persönlichen Lebens und Sichauslebens.

Die Tierwelt.

Diese Einfühlung oder Symbolik müssen wir nun aber weiterhin aufzeigen und zu verstehen suchen. Ich wende zu-

nächst nur kurz meinen Blick auf die Tierwelt. Tiere betrachten wir als beseelt. Niemand kann zweifeln, dafs wir von einem seelischen Leben der Tiere nur wissen, weil wir den tierischen Lebensäufserungen ein dem unsrigen gleichartiges seelisches Leben, ein Ich, zu Grunde legen. Dies ist seinem Ursprung nach mein eigenes. Indem ich dieses seelische Leben zur äufseren Erscheinung des Tieres nicht nur hinzuvorstelle, oder hinzudenke, sondern es innerlich erlebe, wird mir die äufsere Erscheinung des Tieres ästhetisch verständlich, und gewinnt damit ästhetische Bedeutung.

Warum nächst der äufseren Erscheinung des Menschen die des Tieres ein besonders unmittelbarer Gegenstand unserer Einfühlung sein kann, ist deutlich. Die tierischen Lebensäufserungen, und die Formen des tierischen Körpers, sind den unsrigen am meisten vergleichbar. Zugleich sind sie doch davon verschieden. Darum fühlen wir in die tierische äufsere Erscheinung nicht ein Ich ein von derselben Art, wie in die menschliche Erscheinung, sondern wir modifizieren dieses Ich entsprechend der anderen Beschaffenheit der tierischen Formen. Soweit uns diese modifizierende Einfühlung gelingt, hat das Tier für uns seine eigentümliche ästhetische Bedeutung.

Damit ist doch nicht ausgeschlossen, sondern eingeschlossen, dafs Erfahrungen, die wir an den Tieren selbst machen, über ihre Beweglichkeit und Leistungsfähigkeit, zu dieser ästhetischen Bedeutung beitragen. Schliefslich beruht aber die Interpretation dieser Erfahrungen wiederum auf dem, was wir an uns erfahren haben. Sind uns einmal Bewegungen und Formen beim Menschen, insbesondere sichtbare Leistungen des menschlichen Körpers, zum Symbol für eine Weise der inneren Lebensbetätigung geworden, so haben wir damit zugleich eine Regel, nach welcher wir auch die tierischen Lebensäufserungen auf ein entsprechendes Innere, entsprechende Kraft, Gewandtheit, auch Klugheit u. s. w. deuten.

Hierauf gehe ich nicht weiter ein. Nur noch zwei Bemerkungen seien gestattet. Einmal: Eine Bestätigung des Gesagten liegt darin, dafs wir am Bestimmtesten in diejenigen tierischen Formen uns einfühlen, die den unsrigen am nächsten

verwandt sind. Dies heifst nicht, dafs diese Formen uns besonders schön erscheinen müfsten. Gewisse Tiere nötigen uns einerseits in hohem Grade, in ihren Formen ein Leben zu sehen, das dem unsrigen gleichartig ist, und verbieten uns doch andererseits wiederum, dies zu tun. Solche Tiere erscheinen uns als in sich widersprechend, als eine Grimasse oder Verzerrung des Menschen, und damit in besonderem Mafse häfslich.

Hiermit hängt die andere Bemerkung zusammen. Die äufsere Erscheinung gewisser Tiere, etwa der „rassenechten", macht uns in besonderer Weise den Eindruck eines in sich zusammenstimmenden und charaktervollen Ganzen. Andere entbehren für unseren Eindruck des einheitlich geschlossenen Charakters. Wir nennen sie charakterlos, oder finden sie in sich selbst widerspruchsvoll. Aus der Bemerkung, die oben über die Schönheit des menschlichen Körpers im Ganzen gemacht wurde, ist ersichtlich, wie wir dies zu verstehen haben. Die charaktervollen Bildungen sind diejenigen, bei welchen die Lebensbetätigungen, oder Möglichkeiten solcher, die in den Formen sich aussprechen, zu einem in sich widerspruchslosen Ganzen sich zusammenschliefsen. Gewisse Lebensbetätigungen oder Möglichkeiten von solchen erscheinen im Ganzen, oder mit Rücksicht auf das System von Lebensbetätigungen, zu welchem die Tiere im übrigen angelegt scheinen, zweckvoll, dazu passend, oder das Gegenteil. Auch hier liegen letzten Endes die Erfahrungen zu Grunde, die wir an uns selbst machen.

„Lebensäufserungen" des Unbelebten.

Von da gehen wir nun weiter zur unbeseelten Welt, oder zur Welt der Dinge im engeren Sinne. Ich denke dabei zunächst an Dinge der Natur. Aber auch auf Erzeugnisse menschlicher Kunst und Kunstfertigkeit kann das Vorzubringende sogleich bezogen werden, soweit es der Natur der Sache nach darauf sich beziehen läfst.

Wir gehen auch hier aus von den Lauten. Auch in der Natur begegnen uns überall Laute. Wir hören die Bäume

stöhnen und ächzen, den Sturm heulen, die Blätter rauschen, den Bach murmeln. Der Stein knirscht, wenn ein Nagel in ihn eingetrieben wird u. s. w. Diese Laute sind unseren Affektlauten nicht gleich, aber vergleichbar. Sie haben damit ein Gemeinsames. Und in dem Maſse, als dies der Fall ist, scheinen auch sie einem Trieb der Verlautbarung zu entstammen, und ein entsprechendes affektives Moment in sich zu tragen. Schlieſslich sind aber alle Laute, welche die Gegenstände der Natur hervorbringen, unseren Lauten zum mindesten insofern gleichartig, als sie eben auch Laute sind. So muſs uns schlieſslich in allen Lauten das Gemeinsame zu liegen scheinen, das den mannigfachen von uns hervorgebrachten Lauten gemeinsam ist. Und dies ist: Verlautbarung eines Innern, eines Menschlichen, Persönlichen, überhaupt. Die Laute, denen wir in der Natur begegnen, beleben also die Natur, vermenschlichen sie, machen daraus ein Analogon der eigenen Persönlichkeit. Sie lassen uns insbesondere in der Natur überall innere Aktivität finden, Aktivität spontaner Art, oder Aktivität des Kampfes gegen ein Leiden, oder des Leidens selbst; auch des Nachgebens; Aktivität der Aktion oder der Reaktion. Der knirschende Marmor etwa erhebt Einsprache gegen die ihm angesonnene Miſshandlung.

Auch hier aber steht die Sprache der Laute an Reichtum zurück hinter der Sprache der Bewegungen und sichtbaren Formen. Die Blume senkt ihr Haupt unter der Glut der Sonne, und richtet es frei wieder auf, wenn erfrischender Regen kommt, ähnlich wie wir. Und das Vorwärtseilen der Wolken oder des Baches ist freilich ein anderes als unser Vorwärtseilen, aber es ist doch auch ein Vorwärtseilen; es ist eine Bewegung, die aus ihnen selbst zu stammen scheint. Und solche Bewegung ist uns verständlich einzig aus dem, was wir bei uns finden, d. h. aus einem inneren Antrieb, einem Streben, einem Wollen, kurz als Aktivität. Und wir sehen in der Natur Stellungen, Haltungen, Richtungen, deren Analogon bei uns einem fortgesetzten Willensimpulse sein Dasein verdankt. Der Baum, der Fels, steht, richtet sich empor, ähnlich wie wir stehen und uns emporrichten; der Baum breitet die Äste aus, ähnlich wie wir

die Arme ausbreiten. Dieses Stehen und Ausbreiten ist, wie bei uns, eine Überwindung der Schwere, oder ein Standhalten gegen sie. Wie sollte der Baum oder Fels dies vermögen, ohne, wie wir, sich zusammenzunehmen und gegen die Schwere zu arbeiten?

Der Trieb der Vermenschlichung.

In solchen Fällen scheint die Vermenschlichung ohne weiteres verständlich. Sie ergibt sich, so scheint es, unmitelbar aus der Ähnlichkeit der Formen und Bewegungen, die wir in der Natur beobachten, mit denen, die wir hervorbringen, bezw. an uns finden. Nachdem einmal die äufsere Erscheinung des Menschen, seine Laute, Formen, Bewegungen, mit dem Leben, das wir in uns finden, erfüllt sind, können wir nicht umhin, mit den verwandten Lauten, Formen, Bewegungen in der Natur in analoger Weise zu verfahren. So gelangen wir in unserer Vermenschlichung in stufenweisem Fortgang von des Menschen äufserer Erscheinung durch die Tier- und Pflanzenwelt hindurch bis zur Welt des Unorganischen.

Indessen unsere Vermenschlichung geht über die hiermit bezeichneten Grenzen weit hinaus. Es gibt schliefslich nichts in der Natur, dem wir nicht die Vermenschlichung angedeihen lassen. Kein Dasein und Geschehen in der Natur entgeht unserem Streben, uns mitfühlend in dasselbe hineinzuversetzen. Und dabei sehen wir uns von der Ähnlichkeit der Formen und Bewegungen in der Natur mit den Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers überall im Stich gelassen.

Die Natur ist uns überall lebendig. Überall, wie gesagt, sehen wir Aktivität, Passivität, Streben, Tun, Erleiden. Vielmehr, wir sehen von allem dem nichts. Was die Wahrnehmung uns zeigt, ist nichts als einfaches Dasein und Geschehen. Das übrige ist unsere Zutat.

Was nun treibt uns zu solcher Vermenschlichung? Man kann hier verweisen auf zwei Momente; auf zwei Triebfedern, die freilich nahe zusammenhängen. Einmal: Nichts liegt uns gefühlsmäfsig näher, und ist uns interessanter und wichtiger,

als unser eigenes Streben, Tun, Erleiden, schliefslich unsere Liebe und unser Hafs. Alle unsere Lust ist Lust am Leben, alle Unlust Unlust an der Lebensverneinung. Und diese Lust am Leben nun wird natürlicherweise zur Lust, dieses Leben zu vermehren, d. h. es überall als vorhanden vorzustellen, und dem eigenen Leben gemäfs auszugestalten.

Und zweitens: Nichts erscheint uns selbstverständlicher, als dafs aus einem bestimmten Wollen und inneren Tun, aus bestimmten Regungen unseres Innern, bestimmte Laute und Bewegungen, Stellungen, Haltungen hervorgehen. Meine Lebensäufserungen und äufseren Willenshandlungen erscheinen mir aus solchen Weisen des inneren Verhaltens verstandesmäfsig begreiflich. Fragt man mich, warum mein Arm sich hebe, wenn ich ihn heben will, so antworte ich: Nun, weil ich eben will! Damit scheint mir das Rätsel gelöst. So erscheint mir auch das Dasein und Geschehen in der Welt der Dinge verständlich, indem ich es zurückführe auf ein in den Dingen vorhandenes gleichartiges Streben und inneres Tun.

Körper bewegen sich gegeneinander. Fragt man auch hier, Warum?, so antworte ich: Weil in ihnen ein Streben liegt zueinander hin sich zu bewegen. Die Pflanze bewegt sich zum Lichte. Warum? Weil in ihr ein Streben zum Lichte sich findet. Indem ich so sage, meine ich einer weiteren Erklärung nicht mehr zu bedürfen. Freilich, dies sind keine wissenschaftlichen Erklärungen, aber für mein naives Bewufstsein scheint eine Erklärung darin zu liegen.

Beide Momente können wir aber schliefslich in eines zusammenfassen: Die Vermenschlichung der Dinge macht uns die Dinge „menschlich verständlich". Darin liegt Beides: Die Dinge werden unserem Gefühle näher gerückt, werden uns vertraut, verwandt, lieb und wert; wir haben sie erst recht, indem wir uns in ihnen haben; und zum anderen: Sie scheinen dem intellektuellen Verständnis näher gerückt, sind vermeintlich verstandesgemäfs begreiflicher geworden.

Indessen die Berufung auf diese Triebfedern erklärt doch die Vermenschlichung nicht. Sie erklärt vor allem nicht, warum uns dieselbe natürlich, und schliefslich innerlich notwendig er-

scheint. Und sie erklärt nicht, warum uns in einem gegebenen Falle diese bestimmte Art der Vermenschlichung, diese bestimmte Gestalt derselben, notwendig erscheint. Ich könnte den Trieb zur Vermenschlichung haben, und diese könnte mir doch, wenn ich sie vollziehe, rein willkürlich, ja sie könnte mir widersinnig erscheinen. Und sie müfste mir in diesem letzteren Lichte erscheinen, wenn sie den Dingen völlig fremd wäre, wenn nicht in den Dingen dafür eine Anknüpfung wäre, wenn nicht mit ihrer Wahrnehmung oder Vorstellung zugleich etwas gegeben wäre, das zur Vermenschlichung auffordert, kurz, wenn ihr in keiner Weise Notwendigkeit eignete.

Willkürliche Vermenschlichung und Einfühlung.

In der Tat gibt es ja auch willkürliche Vermenschlichungen. Und auch den nicht rein willkürlichen eignet der Charakter der Notwendigkeit nicht in gleichem Grade. Es gibt auch relativ willkürliche Vermenschlichungen. Auch diese entstammen jenem Trieb der Vermenschlichung. Aber sie sind, soweit sie willkürlich sind, nicht Vermenschlichungen in dem Sinne, in dem hier von Vermenschlichung die Rede ist. Sie sind nicht Akte der Einfühlung. Diesen eignet allemal Notwendigkeit.

Die Vermenschlichungen, die ich hier meine, sind diejenigen, wie sie etwa in den Naturmythologien, in den Vermenschlichungen des Kindes, auch in gewissen poetischen Naturbeschreibungen vorliegen. Diese Vermenschlichungen sind eigener Art. Sie erscheinen im Einzelnen als freies Spiel der Phantasie. Die Mythologie, die dichterische Naturbeschreibung, das Spiel des Kindes, umwebt das Wahrgenommene oder Vorgestellte mit der Vermenschlichung. Die Vermenschlichung ist etwas Hinzugefügtes, eine Phantasiezutat.

Davon nun müssen wir wohl unterscheiden die Vermenschlichung, die in der Einfühlung gegeben ist. Einfühlung ist nicht ein freies Spiel der Phantasie, sondern sie geschieht, wie soeben gesagt, mit psychologischer Notwendigkeit. Sie umwebt nicht das Wahrgenommene oder Vorgestellte mit menschlichem Leben, sondern sie findet es darin als ein

unweigerlich daran Gebundenes, in und mit dem Wahrgenommenen oder Vorgestellten zugleich Gegebenes, von ihm Unabtrennbares.

Und Einfühlung allein läfst die Dinge schön erscheinen. Auch jene mythologischen Vermenschlichungen, ganz gewifs die poetischen Naturbeschreibungen, endlich auch die weitausschweifende Vermenschlichung des Kindes, haben ihre Schönheit. Aber dies heifst zunächst, dafs in den Phantasiegestalten, die sie schaffen, Schönheit liegt. Die Dinge, zu welchen diese hinzugefügt sind, werden dadurch nicht ohne weiteres schön. So wird der Baum nicht schöner dadurch, dafs ich in ihm eine Dryade, die Berge nicht dadurch, dafs ich in ihnen Bergnymphen oder Zwerge wohnen und ihr Wesen treiben lasse. Und das Stück Holz, welches das Kind als lebendes Wesen behandelt, ankleidet und auskleidet u. s. w. wird dadurch nicht schöner, als es an sich ist. Es wird dadurch auch für das Kind nicht zum Gegenstand eines ästhetischen Genusses. Und fragen wir, warum es so ist, dann lautet die Antwort: Wir sehen oder erleben eben dies durch das freie Spiel der Phantasie geschaffene Leben nicht unmittelbar in dem Wahrgenommenen oder Vorgestellten; kurz, es findet keine Einfühlung statt.

Zunächst diese notwendige Belebung nun, die in jeder Einfühlung liegt, ist durch die allgemeine Berufung auf ein Bedürfnis, uns die Dinge menschlich verständlich zu machen, nicht erklärt. Aber Gleichartiges gilt schliefslich auch von jenen ausschweifenderen Vermenschlichungen. Es ist eben doch der soeben statuierte Gegensatz zwischen beiden Arten der Vermenschlichung kein absoluter. Auch in jenen Vermenschlichungen der Mythologie, des Dichters, des Kindes, liegt eine psychologische Notwendigkeit, oder es liegt ihnen eine solche zu Grunde. Diese bestimmte Art der Vermenschlichung oder Beseelung freilich ist nicht notwendig, sondern willkürlich. Diese bestimmte, konkret ausgestaltete Lebendigkeit liegt nicht in dem Wahrgenommenen oder Vorgestellten. Aber es liegt darin doch Leben überhaupt. Alle die Dinge, die in ihnen vermenschlicht erscheinen, sind auch für uns unweigerlich

lebendig. Und nur weil sie es sind, darum erscheint auch uns jenes Vermenschlichen natürlich.

Vielleicht meinen wir von der dichterischen Naturbeschreibung, sie sei eben Poesie. Aber diese Poesie erscheint uns doch, wenn sie wirklich Poesie ist, nicht widersinnig, oder als lächerlicher Wahnwitz, sondern sie macht uns den Eindruck der Wahrheit. Einen solchen Eindruck könnte sie aber nicht machen, sie könnte in uns nicht „Widerhall" finden, wenn nicht das, was in ihr gesagt ist, auch wiederum innere Notwendigkeit besäfse, kurz, wenn sie etwas anderes wäre als die Weiterführung der Vermenschlichung, die wir alle mit Notwendigkeit vollziehen.

Und analog verhält es sich mit der Vermenschlichung der Mythologie und derjenigen des Kindes: Das Leben, das sie in die Dinge hineinlegen, ist uns verständlich als freies Spiel mit derjenigen Lebendigkeit, welche den Dingen ohne jedes Spiel, d. h. mit innerer Notwendigkeit, zukommt.

Ähnlichkeit als Erklärungsgrund der Natureinfühlung.

Was aber nun ist der Grund solcher inneren Notwendigkeit? Vorhin wies ich auf die Ähnlichkeit der Naturformen mit menschlichen Formen oder Bewegungen. Ich sagte aber schon, die Berufung darauf genüge nicht.

Zunächst diese negative Antwort auf jene Frage nun müssen wir jetzt näher begründen. Die Nymphen und Zwerge in den Bergen sind poetische Verkörperungen des in den Bergen auch für uns waltenden Naturlebens. Aber wo nun ist die Ähnlichkeit der Berge mit den Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers, die uns diese Vermenschlichung verständlich machen könnte? Die Berge heben und senken sich; sie steigen empor und stürzen herab. Aber es würde komisch auf uns wirken, wenn man uns sagte, dieses Sichheben und Senken, Emporsteigen und Herabstürzen schliefse für uns Leben in sich, weil es einem Sichheben und Senken, Emporsteigen und Herabstürzen, das an uns stattfinden, oder das uns begegnen könne, gleichartig sei. Diese Formen und Bewegungen in der Natur

sind doch in Wahrheit von denjenigen, die wir von uns her kennen, sehr verschieden. Und es verhält sich auch nicht etwa so, dafs ihr ästhetischer Wert sich steigern würde, wenn die Ähnlichkeit eine gröfsere wäre. Sondern vielmehr, der Eindruck der Lebendigkeit, und damit der ästhetische Wert der fraglichen Formen ist davon abhängig, dafs sie charakteristische Bergformen sind, solche Formen, wie sie nicht an Menschen, sondern an Bergen vorkommen, und einzig aus der Natur der Berge uns verständlich werden.

Und das Gleiche gilt von den früher erwähnten Naturgegenständen. Die Analogie zwischen der Pflanze, ihren Zweigen, Blättern, Blüten, und der Weise, wie sie im Sonnenbrand herabsinken, und nach erfrischendem Regen sich aufrichten, einerseits, und menschlichem Verhalten andererseits, ist doch auch wiederum eine sehr vage. Und der Baum, der seine Äste ausstreckt, verhält sich dabei — freilich ähnlich, aber doch auch wiederum ganz anders, als ich es tue, wenn ich meine Arme ausstrecke. Die Äste sind keine Arme; und auch das Ausstrecken ist ein anderes. Und die Äste und dieses Ausstrecken würden nicht etwa ästhetisch wirkungsvoller, sondern wären lächerlich, wenn sie der Form menschlicher Arme, bezw. der Bewegung derselben, mehr und mehr sich näherten. Auch hier ist vielmehr die eigenartige Weise, wie der Baum sich verhält, das, was sein Verhalten vom menschlichen unterscheidet, von spezifischer ästhetischer Bedeutung. Er soll sich verhalten, so fordern wir vom ästhetischen Gesichtspunkte aus, wie es in der Natur des Baumes erfahrungsgemäfs eingeschlossen liegt.

Und dasselbe gilt schliefslich von allen Lebensäufserungen und Lebensbetätigungen in der Natur. Es gilt auch von dem Ächzen und Stöhnen des Baumes, und dem Knirschen des mifshandelten Marmors. Überall ist der ästhetische Eindruck des Lebens in entscheidender Weise bedingt durch die erfahrungsgemäfse Eigenart dessen, was in der Natur geschieht und uns begegnet.

Sechstes Kapitel: Die Naturkräfte.

Die Naturkräfte als Einfühlungsinhalte.

Damit nun ist genügend deutlich, dafs wir noch nach einem besonderen, aufserhalb der äufserlichen Ähnlichkeit der Naturformen und der menschlichen Lebensäufserungen liegenden Grund der Beseelung oder Vermenschlichung der unbeseelten Natur suchen müssen. Man kann nichts Übleres tun, als aus dem blofsen Vergleich der Naturformen mit den Formen und Bewegungen des menschlichen Körpers den ästhetischen Sinn der ersteren abzuleiten.

Hierbei haben wir nun aber zweierlei wohl zu unterscheiden. Es gibt einmal einen allgemeinen Grund der Beseelung der sinnlich wahrgenommenen Naturobjekte überhaupt; und es gibt zum anderen besondere Gründe für die bestimmte Art der Beseelung, die wir im einzelnen Falle vollziehen. Statt dessen können wir auch kürzer sagen: Es gibt eine allgemeinere und eine speziellere Einfühlung in die Natur.

Diese beiden stehen aber nicht einfach nebeneinander, sondern die letztere Art der Einfühlung oder Beseelung erweist sich bei genauerer Betrachtung als eine blofse Modifikation oder Umgestaltung jener ersteren. Was dies heifst, wird sich später ergeben.

Zunächst nun beginnen wir mit der besonderen oder spezielleren Einfühlung, oder den besonderen Gründen derselben, um dann späterhin dieses Besondere dem Allgemeinen ein- und unterzuordnen. Wir tun dies aus Zweckmäfsigkeitsgründen.

Die Tatsache dieser „besonderen“, darum doch allumfassenden Naturbeseelung liegt unmittelbar eingeschlossen im Begriffe der „Naturkräfte“. Alles Geschehen in der Natur, und jede Form, die ein Ding hat, ja selbst das einfache Dasein und Verharren an einem Ort, ist uns Ausflufs von „Kräften“. Überall „wirken“ solche Kräfte; überall sind solche Kräfte „tätig“. Und was die Wirkung der Kräfte erfährt, verhält sich „leidend“. Zugleich übt es vielleicht wiederum eine „Gegentätigkeit“.

Mit der Betrachtung nun dieser „Kräfte“, dieser „Tätigkeiten“ u. s. w. beginnen wir hier, obgleich wir damit, wie soeben gesagt, sofort den besonderen Inhalten der Natureinfühlung uns zuwenden.

Woher stammen alle diese Begriffe? Woher nehmen sie ihren Sinn? Nicht aus der sinnlichen Wahrnehmung. Diese, so sagte ich schon, zeigt uns nirgends in der Welt etwas anderes, als einfaches Dasein und Geschehen, Zuständlichkeiten und Veränderungen. Sie zeigt uns nirgends eine „Kraft“. Wir bemerken nirgends ein „Wirken“ und „Gewirktwerden“, sehen nirgends die „Tätigkeit“, von der wir sagen, dafs sie das Geschehen hervorbringe oder in ihm sich verwirkliche.

Sondern alles dies finden wir nur in uns. Es gibt keinen Ort in der Welt, wo wir das, was jene Worte meinen, entdecken könnten, als das eigene Ich. Die „Kraft“ ist die Kraft, d. h. die Intensität meines Wollens, Strebens, Sichbemühens; das Wirken, die „Tätigkeit“, ist meine Aktivität, mein Tun, mein strebendes Fortgehen zu einem Ziel. Alle jene Worte wären sinnlos, wenn sie nicht diese Weisen, wie ich mich fühle, diese Inhalte des Selbstgefühls, zu ihrem Inhalte hätten.

Dabei denke ich nicht an den geläuterten Kraftbegriff der Naturwissenschaft. Dieser ist nichts, als ein kürzerer Name für eine regelmäfsige Folge von Naturerscheinungen. In der Kohle liegt ein Quantum von „Kraft“, d. h. wenn sie entzündet wird, so folgt nach einer allgemeinen, in Form eines allgemeinen Satzes aussprechbaren Regel ein bestimmtes Geschehen, etwa die Bewegung einer Maschine. Oder: — Eine Kugel trifft auf eine andere mit bestimmter „Kraft“, d. h. auf den Zusammenstofs folgt, wiederum gemäfs einer allgemeinen Regel, eine Bewegung der zweiten Kugel von bestimmter Geschwindigkeit.

Aber dieser wissenschaftliche Kraftbegriff ist nicht der alltägliche: Für die natürliche, d. h. nicht wissenschaftlich korrigierte Vorstellungsweise ist die Kraft etwas Eigentümliches, ein von den Dingen verschiedenes Reales, das in den Dingen wohnt oder sitzt, und nach Betätigung verlangt. Und auch der Mann der strengsten Wissenschaft — macht zwar von diesem alltäglichen Kraftbegriff in seiner Wissenschaft keinen Gebrauch,

aber auch er vermag so wenig wie irgend jemand sonst von dieser Betrachtungsweise überhaupt sich zu befreien.

Die Naturkräfte und das Widerstandsgefühl.

Suchen wir uns nun aber die Weise, wie diese „Kräfte" und „Tätigkeiten" für uns zu stande kommen, verständlich zu machen. Verschiedene und doch gleichartige Erlebnisse sind es, die uns dazu hinführen:

Ein Stein liege auf meiner ausgestreckten Hand, und ich gebe mir Mühe, ihn in seiner Lage festzuhalten. Der Stein habe einige Schwere. Dann besteht für mich ein fühlbarer Antrieb, den Stein sinken zu lassen. Dieser „Antrieb" ist eine Art des Strebens; so wie umgekehrt jedes Streben ein fühlbarer Antrieb ist zu einer Weise des Verhaltens. In jedem Streben fühle ich mich nach einer Richtung getrieben oder gedrängt.

Aber jener Antrieb ist besonderer Art: Was ich zunächst als „mein" Streben bezeichne, ist das fühlbar von mir ausgehende oder in mir gegründete, kurz, das „aktive" oder „freie" Streben. Von dieser Art nun ist in unserem Falle mein Streben, den Stein hochzuhalten. Dagegen fühle ich das Streben, den Stein sinken zu lassen, als von dem Stein herkommend, oder durch ihn mir aufgenötigt. Dasselbe ist für mich unmittelbar da — nicht nur mit dem wahrgenommenen Stein, sondern aus ihm. Es gehört, obgleich es, ebensowohl wie das Streben, den Stein emporzuhalten, mein Streben, d. h. ein in mir gefühltes Streben ist, eine Bestimmung des Ich — für mich zugleich dem Steine an. Der Stein also „strebt", oder, wie ich genauer sage, er „widerstrebt mir", oder widerstrebt dem Versuch, ihn in seiner Lage festzuhalten. Oder, wenn ich den Sachverhalt nach anderer Richtung betrachte: Er strebt zu sinken.

Ich sage, dies Streben des Steines zu sinken sei ebensowohl mein Streben, wie das Streben ihn hoch zu halten. Dies genügt nicht. Beides ist in Wahrheit ein und dasselbe Streben. Es ist eine und dieselbe innere Spannung, Anspannung, An-

strengung, Bemühung, kurz ein und dasselbe innere Erlebnis; nur von verschiedener Seite her betrachtet. Das Gefühl der Bemühung entsteht aus einem Gegensatz und Gegeneinanderwirken zweier Faktoren, nämlich einer aus mir herstammenden und auf Emporhaltung des Steins abzielenden „Tätigkeit“ einerseits, und der Gegenwirkung, welche der Stein übt, andererseits. Je nachdem ich nun diesen inneren Sachverhalt, diese „Spannung“, von meiner Seite oder von der Seite des Steines aus betrachte, unter dem Gesichtspunkt der von mir ausgehenden „Tätigkeit“, oder unter dem Gesichtspunkt der Gegenwirkung des Steines, fühle ich die Spannung als mein, gegen den Stein gerichtetes Streben, oder als Widerstand oder Widerstreben des Steines gegen mich.

Was ich hier sage, ist keine Theorie, sondern eine jedermann bekannte Tatsache. Jedermann weiſs, ich habe nicht ein doppeltes, sondern ein einfaches Gefühl, indem ich den Stein emporzuhalten mich bemühe. Nicht ein Gefühl meiner Anstrengung, und gleichzeitig daneben ein Gefühl des Widerstandes, oder des Widerstrebens des Steines. Sondern ich habe das einzige Gefühl der Spannung oder der Bemühung. Dieses eine Gefühl kann aber auf mich oder auf den Stein bezogen erscheinen. Ich kann die Spannung betrachten und fühlen als von mir oder als vom Stein herrührend. Und im letzteren Falle stellt sich mir das Gefühl dar als Gefühl des Widerstrebens des Steines.

Gleichartiges nun erlebe ich überall, wo ich in meinem Tun einen Widerstand zu überwinden habe. Statt „Widerstand“ kann ich jedesmal sagen „Widerstreben“. Ich spreche von einem Widerstand, weil ich solches Widerstreben fühle.

Und dieses „Widerstreben“ ist jedesmal dasselbe eigentümliche Gefühlserlebnis. Ich entdecke niemals den „Widerstand“ an dem Objekte als eine Eigenschaft desselben, oder als eine Bestimmtheit, die ihm an sich zukäme. Sondern dasselbe ist ein Erlebnis, das sich mir erst ergibt, wenn ich auf die Aufhebung der dem Objekte natürlichen Verhaltungsweise hinarbeite. Es ergibt sich aus diesem meinem Verhalten zu dem Objekte. Ohne dasselbe würde ich niemals zu einem Gefühl des Wider-

standes oder Widerstrebens eines Gegenstandes, und demnach auch nicht zum Begriff eines solchen gelangen können. Das fragliche Gefühl ist also die Begleiterscheinung eines in mir sich abspielenden, psychischen Gegensatzes, einer psychischen „Spannung". Es ist das Gefühl dieser Spannung, so wie dasselbe sich darstellt, wenn ich die Spannung auf das Objekt beziehe. In dieser Beziehung des Gefühls auf das Objekt aber erscheint das, was ich fühle, das Streben, der Antrieb, zugleich als dem Objekte zugehörig, kurz als sein Streben.

Ein andermal mühe ich mich — nicht, ein Objekt in seiner Bewegung aufzuhalten, sondern ich suche es in Bewegung zu setzen, also den Zustand der Ruhe, in welchem es sich befindet, aufzuheben. Auch hier habe ich jenes Gefühlserlebnis des Widerstrebens. Aber jetzt „widerstrebt" der Gegenstand mir, sofern ich bemüht bin, ihn in Bewegung zu setzen; er widerstrebt der Bewegung. Oder, nach anderer Richtung betrachtet: Er strebt in Ruhe zu bleiben.

Ein drittes Mal bemühe ich mich, die Form des Objektes zu verändern. Ich prüfe die Härte oder Festigkeit des Objektes, d. h. ich versuche, es zusammenzudrücken, und finde Widerstand. Oder ich prüfe den Zusammenhalt seiner Teile, d. h. ich versuche es auszudehnen, zu zerreifsen, zu zerbrechen, und begegne einem gleichartigen Widerstand. Um solcher Erlebnisse willen nenne ich den Gegenstand hart, fest, zäh, elastisch u. s. w.

Widerstandsgefühl in der blofsen Betrachtung.

Hier ist zunächst die Rede von dem, was ich erlebe, wenn ich zu einem körperlichen Objekte in die bezeichnete reale Beziehung trete; wenn ich versuche, den Fall eines Objektes aufzuhalten, es von seiner Stelle zu bewegen, seine Form zu verändern.

Darin nun liegt schon eine Art der Einfühlung. Aber es liegt darin noch keine ästhetische Einfühlung. Die ästhetische Einfühlung in ein Objekt ist ja dies, dafs ich mich in bestimmter Weise fühle und erlebe, indem ich rein betrachtend in dem Objekte weile. Im Vorstehenden aber kam zur

Betrachtung etwas davon total Verschiedenes; nämlich meine reale Beziehung zu dem Gegenstand.

Indessen ich kann nun auch zu körperlichen Objekten rein betrachtend mich verhalten, und dabei gleichfalls ein Streben der Objekte, sich zu bewegen, in Ruhe zu bleiben, ihre Form zu behaupten, erleben. Ich nehme dabei an, dafs jene Erfahrungen, jene tatsächlich angestellten Versuche, vorausgegangen sind. Solche Versuche habe ich aber, wenn nicht an dem bestimmten Gegenstand, den ich jetzt betrachte, so doch jetzt an diesem, jetzt an jenem gleichartigen Gegenstand tausendfach angestellt. Jedes Hantieren mit einem Objekt, jede körperliche Beziehung zu ihm, ist ein solcher Versuch.

Nachdem nun solche „Versuche" immer wieder von mir gemacht sind, und jenes Gefühlserlebnis ergeben haben, haftet dasselbe dauernd an den Objekten. Dies aber in einem doppelten, wohl zu unterscheidenden Sinne.

Einmal: Es gehört jetzt zu den Objekten für meine Erinnerung oder für mein Denken unmittelbar dies, dafs sie dem Versuch, sie in einer Höhe zu erhalten, sie fortzubewegen, ihre Form zu verändern, einen bestimmten Widerstand entgegensetzen, dafs sie mit bestimmter Intensität zu fallen, in Ruhe zu bleiben, ihre Form zu behaupten streben. Es gehört zu ihnen, als eine mitvorgestellte „Eigenschaft", die „Schwere", d. h. die Tendenz des Fallens, weiterhin die Tendenz, an ihrer Stelle zu „verharren", ebenso die Härte, Festigkeit u. s. w. So unmittelbar gehört für mich dies alles zu ihnen, dafs ich es ihnen anzusehen meine. Dies heifst nichts anderes als: Jenes Streben, das ich an sie gebunden fand, indem ich zu ihnen in jene reale Wechselbeziehung trat, bleibt auch an sie gebunden, wenn diese Wechselbeziehung fehlt. Es bleibt daran gebunden auch in der blofsen Vorstellung. Es scheint daran gebunden, indem ich sie fasse und mir vergegenwärtige als das, was sie nun einmal für mich auf Grund der Erfahrung geworden sind.

Das Streben nun, von dem ich hier rede, ist, als nur mitvorgestelltes, oder hinzugedachtes, nicht „eingefühlt".

Aber jener obige Satz hat zugleich einen anderen Sinn: Indem ich jetzt den körperlichen Objekten betrachtend hin-

gegeben bin, ist für mich zugleich ein Streben an dieselben gebunden, das nicht ein blofs vorgestelltes, sondern ein von mir gefühltes Streben ist.

Natürlich ist dies Streben nicht mehr ein Widerstreben gegen mich, dies reale Ich. Das reale Ich ist ja in der blofsen Betrachtung ausgeschaltet. Sondern es ist ein Widerstreben gegen den gedanklichen Versuch, das Fallen des Objektes zu hindern, ihm eine Bewegung mitzuteilen, seine Form zu verändern. Es ist das erfahrungsgemäfse Widerstreben, oder der Widerspruch, die Einsprache der Erfahrung, die ich fühle, wenn ich lediglich in Gedanken die freie Bewegung des Objektes, sein Verharren, seine Form bedrohe. Auch dies Widerstreben finde ich an das betrachtete Objekt unmittelbar gebunden.

Dafs ich nun dieses Streben in der Betrachtung des Objektes unmittelbar erlebe, dies ist „Einfühlung" in eben dem Sinne, in welchem bisher von Einfühlung die Rede war. In die optisch wahrgenommene Ausdruckbewegung, so sahen wir oben, fühle ich ein Streben ein, nämlich ein Streben nach Vollzug eben dieser Bewegung. D. h. dieses Streben ist für mich an die optisch wahrgenommene Bewegung, als etwas zu ihr unmittelbar Gehöriges, gebunden. Ich werde desselben inne, lediglich dadurch, dafs ich betrachtend in der Bewegung verweile. Gleichartiges nun liegt hier vor: Ich erlebe ein Gefühl des Strebens in der Betrachtung eines körperlichen Objektes; ich erlebe es als ein unmittelbar daran gebundenes.

Besonderheit der Einfühlung des Widerstandsgefühls.

Zugleich dürfen wir doch den Unterschied beider Fälle nicht übersehen. Es ist ein Unterschied nicht der Einfühlung, sondern des Eingefühlten. Das „Streben" ist in beiden Fällen ein charakteristisch verschiedenes. Dort, bei der Einfühlung in die optisch wahrgenommene Bewegung, entstand in mir, in der Betrachtung der Bewegung, ein aus mir stammendes, also ein aktives, freies Streben nach Vollzug eben dieser Bewegung: Ich strebe aus mir heraus, spontan, nach Verwirklichung derselben. Es ist also das in die Bewegung eingefühlte Streben nicht

ein Streben der Bewegung, sondern ein Streben nach der Bewegung. Dies Streben liegt für mich freilich in der Bewegung, so wie in unserem Falle das Streben im Stein liegt. Aber es liegt darin als ein nicht von der Bewegung geübtes, sondern auf ihre Verwirklichung zielendes, und in ihr sich verwirklichendes Streben. Das Streben hat, kurz gesagt, die Bewegung nicht zum Subjekt, sondern zum Objekt. Das Subjekt derselben ist das eingefühlte Ich.

Anders in unserem Falle. Hier ist die Genesis und mit ihr zugleich der Charakter des Strebens anderer Art. Indem ich die Spannung, die ich erlebte, als ich den Stein in der Luft festzuhalten mich bemühte, auf den Stein bezog, fühlte ich das Streben als ein passives, als eine mir widerfahrende Nötigung. Nicht ich war aktiv, sondern der Stein. Er war von vornherein das Subjekt des Strebens: Ich fühlte das Streben nicht nur in ihm, so wie ich das Streben nach der Bewegung in der optisch wahrgenommenen Bewegung fühle, d. h. in dem Sinne, dafs es in der Betrachtung des Steines und aus ihr heraus, in mir entstand, sondern ich fühlte es zugleich als von ihm geübt oder „betätigt“, kurz, als Streben des Steines.

Eben diese Eigentümlichkeit aber, Streben „des“ Steines zu sein, haftet aus gleichem Grunde auch dem Streben an, das ich fühle, wenn ich jetzt den Stein zum Gegenstand der blofsen Betrachtung mache, und blofs in meinen Gedanken sein Fallen zu verhindern, seine Lage oder Form zu ändern versuche.

Damit ist nicht ausgeschlossen, dafs ich auch dies Streben des Steines als „mein“, d. h. als mein eigenes freies oder aktives Streben erlebe. Ich tue dies notwendig, wenn ich mich innerlich auf die „Seite“ des Steines, und dessen, worauf er natürlicherweise „abzielt“, stelle, d. h. wenn ich den Stein in meinen Gedanken nicht beziehe auf meinen gedanklichen Versuch, seinen Fall zu hindern, oder seine Lage oder Form zu verändern, sondern auf die ihm natürliche Weise seines Verhaltens; wenn ich also den Stein betrachte mit Rücksicht auf seine natürliche „Tendenz“, zu fallen, seine Lage oder Form festzuhalten. Damit ist der Gegensatz zu mir, und demnach das Moment meiner Passivität geschwunden. Ich erlebe das

Streben des Steines jetzt nicht mehr als ein Widerstreben „gegen“ den Versuch, seinen Fall aufzuhalten, seine Lage oder Form zu verändern. Sondern dies Streben ist jetzt ein positives Streben „nach“ jener natürlichen Verhaltungsweise. Und dies Streben ist zugleich notwendig „mein“ Streben, weil ich eben jetzt betrachtend in dem Stein und seinem Gerichtetsein auf die ihm natürliche Verhaltungsweise bin und weile. Ich erlebe es als mein aktives Streben, nur eben in der Betrachtung des Steines. Damit erst ist die eigentlich ästhetische Einfühlung des Strebens vollzogen.

Mit dem „Streben“ des Steines ist nun zugleich auch die „Kraft“ des Steines gegeben. Sie trägt in diesem Falle den Namen der Schwerkraft oder der Schwere. Die „Kraft“, so sagte ich, ist nichts als die Intensität meines Gefühls der Spannung oder Anstrengung. Indem ich aber die Spannung vom Gesichtspunkt des Steines aus betrachte, und demgemäfs das Streben auf diesen beziehe, beziehe ich auch die Intensität desselben auf den Stein. Der Stein widerstrebt meiner Bemühung, ihn zu halten, mit bestimmter Kraft, oder strebt mit bestimmter Kraft herabzusinken. Niemand kann zweifeln, dafs diese Kraft nichts anderes ist, als die Kraft meiner Anstrengung, dafs ich in jener Bemühung nicht ein doppeltes, sondern ein einfaches Gefühl dieser Kraft, d. h. der Intensität der Anstrengung habe. Die Kraft des Steines ist mein Kraftgefühl, auf den Stein bezogen. Oder es ist das Kraftgefühl, das ich habe, wenn ich die Spannung mit ihrer Intensität vom Gesichtspunkt des Steines aus betrachte.

Wie aber von dem Streben, so gilt auch von dieser Kraft, dafs ich dergleichen auch erlebe, wenn ich blofs den gedanklichen Versuch mache, den Stein am Fallen zu verhindern, oder seine Lage oder Form zu ändern. Die „Kraft“ ist hier die Kraft oder die Dringlichkeit der Einsprache, welche die Erfahrung gegen diesen gedanklichen Versuch erhebt.

Und mit dem Streben und der Kraft ist weiterhin gegeben das Tun und das Erleiden. Das Tun ist das zur Verwirklichung eines Zieles fortgehende Streben. Gesetzt also, der Stein, den ich mich bemühe emporzuhalten, sinkt herab, so ist

dieses Herabsinken ein Tun des Steins, genau so wie meine Hebung des Steins mein Tun ist. Umgekehrt ist das, was mir trotz meines Widerstrebens geschieht, ein Erleiden. Gesetzt also, ich hebe den Stein, so erleidet derselbe etwas. Was ihm hiermit geschieht, geschieht ihm ja im Gegensatz zu seinem Widerstreben. In jenem Falle ist der Stein aktiv, in diesem passiv. Auch dies Tun und Erleiden, diese Aktivität und Passivität ist an sich nichts als ein eigenartiges Gefühlserlebnis; aber der Inhalt solcher Erlebnisse erscheint jedesmal an den Stein gebunden.

Und wiederum findet Gleichartiges statt bei jenem blofsen „gedanklichen Versuch". Damit vervollständigt sich die „Einfühlung".

Natureinfühlung und Kausalität.

Das Streben, die Kraft, das Tun und Erleiden, das für uns in den körperlichen Dingen liegt, habe ich hier in der Weise verständlich gemacht, dafs ich von den realen, und weiterhin von den gedanklichen Wechselbeziehungen zwischen mir und den Dingen ausging. Aber es bedarf der Berufung hierauf nicht. Es gibt einen andern Weg, auf welchem die Dinge in unmittelbarerer Weise Gegenstand solcher Einfühlung werden können und müssen.

Bleiben wir beim Beispiel des Steines: Ich stelle mir jetzt einfach einen Stein in der Luft schwebend vor. Solche in der Luft schwebende Objekte habe ich immer fallen sehen. Demgemäfs besteht in mir jetzt ein erfahrungsgemäfses Streben, den Stein fallend zu denken. Auch jetzt „sehe" ich ihn fallen, nur eben mit den Augen meiner Phantasie. Und an dieses Fallen ist unmittelbar jenes Gefühlserlebnis des Strebens gebunden. Je mehr meine Aufmerksamkeit auf den in der Luft schwebenden Stein gerichtet ist, und die Erfahrungen, die ich mit Bezug auf solche in der Luft schwebende Objekte gemacht habe, in mir zur Wirkung gelangen, desto mehr macht sich dieses Streben geltend. Ich erlebe es in dem Mafse, als ich betrachtend in dem Objekte bin oder weile. Hier haben wir

wiederum, und zwar unmittelbar, den Tatbestand der Einfühlung.

Und fällt ein Objekt tatsächlich, so verwirklicht sich in diesem Fallen für mich jenes Streben. In dem Bewufstseinserlebnis der Verwirklichung eines Strebens besteht aber der Sinn des „Tuns". Das Fallen des Steines ist also ein Tun desselben. Der Stein bewegt sich eigentätig zur Erde hin. Er tut dies vermöge einer eigenen Kraft, der Kraft der Schwere.

Dieser Inhalt der Einfühlung erweitert sich auf Grund anderer Erlebnisse. Ich sehe, wie eine erste Kugel gegen eine zweite, die zunächst in Ruhe ist, sich hinbewegt und auf sie stöfst. Hier entsteht mir zunächst, wiederum auf Grund vergangener Erfahrungen, die Vorstellung der Bewegung der zweiten Kugel. Aber auch hierin wiederum befriedigt sich ein Streben, nämlich mein Streben, diese Bewegung sich verwirklichen zu sehen. Dieses Gefühl des Strebens aber entsteht mir nicht in oder aus der Betrachtung der zweiten, sondern aus der Betrachtung der ersten Kugel, und der Berührung der zweiten durch die erste. In diesen Sachverhalt also fühle ich das Streben ein. Ich erlebe das Streben als hervorgehend aus dem einen, und gerichtet auf den anderen Gegenstand.

Dieses Gefühlserlebnis ist dasselbe, das ich auch von ganz anderen Erlebnissen her gar wohl kenne. Ich höre Worte eines Anderen, etwa befehlende Worte, und erlebe in mir ein Streben, das von diesen Worten ausgeht, und auf ein bestimmtes Ziel, nämlich das durch die Worte mir bezeichnete, gerichtet ist. Dies ganze Erlebnis bezeichne ich damit, dafs ich sage, ich fühle mich durch die Worte veranlafst zu einem Tun, oder fühle mich dazu getrieben oder genötigt. Ebenso nun erscheint mir auch die erste jener beiden Kugeln als Träger einer Nötigung. Sie nötigt die zweite Kugel, vorwärts zu gehen. Die erste Kugel ist aktiv, die zweite passiv.

Die Beziehung zwischen der ersten Kugel oder dem von ihr ausgeübten Stofs einerseits, und der Bewegung der zweiten Kugel andererseits, ist eine Kausalbeziehung. Um Kausalbeziehungen handelt es sich also hier. Nicht der logische Sinn der Kausalbeziehung — dies betone ich hier ausdrücklich —

wohl aber die notwendige psychologische Wirkung derselben ist im Vorstehenden bezeichnet.

Diese Wirkung besteht allgemein in der Erzeugung von Aktivitäts- und Passivitätsgefühlen, die an das kausal Verknüpfte gebunden erscheinen. Dadurch wird die Ursache zu einem „Wirkenden", d. h. nach Verwirklichung eines Zieles „Strebenden", und in der Verwirklichung desselben „Tätigen" oder Aktiven. Es wird die Verwirklichung des Zieles zu einem „Tun" der Ursache. Dasjenige, was „durch" die Ursache oder die „Wirkung" derselben eine Veränderung erfährt, „erleidet" dieselbe, unterliegt einer „Nötigung", einem „Zwang", kurz es verhält sich „passiv".

Alles dies besagt, wenn wir von der Einfühlung absehen, nichts anderes, als dafs ich durch das Dasein der Ursache, genauer gesagt, durch mein Wissen davon, mich genötigt fühle, die „Wirkung" eintretend zu denken. Überall aber vollzieht sich hier die Einfühlung mit psychologischer Notwendigkeit. Indem ich die Nötigung, die ich in meinem Denken fühle, auf die Ursache beziehe, erscheint mir diese als das Nötigende, also aktiv Strebende und Tätige. Indem ich dieselbe Nötigung auf das Objekt beziehe, das durch die Ursache eine Veränderung erfährt, erscheint mir dies als genötigt. Da mein Denken überall in der Welt kausale Zusammenhänge schafft, so finden sich schliefslich in allem diese Strebungen, Nötigungen, Aktivitäten, Passivitäten, Arten des Tuns und Erleidens, samt den zugehörigen Kräften.

Da diese Einfühlung unserer denkenden Betrachtung entstammt, so ist es nicht zu verwundern, wenn ihr Inhalt mit der Art der Betrachtung sich verändert. Auch das Fallen des Steines, von dem ich vorhin sprach, ist kausal bedingt. Zunächst nun erscheint mir dabei als Ursache einfach der Stein. Solange dies der Fall ist, bleibt es dabei, dafs der Stein von sich aus zu fallen strebt. Das Fallen ist sein freies Tun. Nun verselbständige ich aber in Gedanken die Kraft des Falles oder die Schwerkraft. Jetzt erscheint der Stein als durch die Schwerkraft genötigt, zu fallen. Überzeuge ich mich weiterhin, dafs die Erde Bedingung des Falles ist, so wird der Stein

durch die Erde zum Fallen „genötigt". Die Erde nötigt ihn zu sich hin. Jetzt ist die Erde das Aktive bei dem Vorgang. In ihr sitzt die „Kraft". Wir nennen sie „Anziehungskraft".

Allem dem liegt doch nur ein einziges Gefühl zu Grunde. Ich fühle mich genötigt, unter einer gegebenen Voraussetzung — nämlich, dafs ein Stein über der Erde schwebt — den Stein in Gedanken fallen zu lassen. Je nachdem ich aber in meiner Betrachtung mich auf diese oder jene „Seite" stelle, und dies Gefühl dahin oder dorthin beziehe, erscheint es mir in dem einen oder dem anderen Lichte.

Diese Vermannigfaltigung der Einfühlung kann aber noch weiter gehen. Vielmehr sie geht jederzeit weiter.

Mein Streben, den Körper in Gedanken der Erde zu nähern, ist ein erfahrungsgemäfses. Es ist also doch eigentlich nicht ein aus mir stammendes Streben, sondern durch die Erfahrung mir „aufgenötigt". Diese Erfahrung aber hat sich in mir verdichtet zu einer Regel oder zu einem Gesetze. Ich fühle mich also genötigt durch das Gesetz; im obigen Falle durch das „Fallgesetz". Jetzt also bin ich passiv, und das Gesetz ist das Aktive. Das Gesetz „beherrscht" mein Denken.

So verhält es sich unter der Voraussetzung, dafs ich an mein Denken denke, d. h. darüber reflektiere. Anders, wenn ich die Dinge ins Auge fasse. Dann erscheinen diese Dinge von dem Gesetz beherrscht. Sie erscheinen in ihrem Verhalten durch das Gesetz genötigt. Die Erde ist durch das Gesetz der Anziehung genötigt, sich gegenüber dem Stein aktiv zu verhalten. Die Aktivität der Erde ist also jetzt auch wiederum Passivität. Und der Stein ist durch eben dieses Gesetz genötigt, sich dieser Aktivität zu fügen, also sich das gefallen zu lassen, worauf dieselbe abzielt. So stellen wir uns überall Gesetze als über den Dingen waltend vor, und lassen die Dinge den Gesetzen gehorchen. Auch diese Gesetze aber sind Produkte der Einfühlung. Wir fühlen unser erfahrungsgemäfses Streben und Tun ein in das Abstraktum, Wirklichkeit überhaupt, oder Zusammenhang der Wirklichkeit.

Von dieser Einfühlung, wodurch für uns die von den Dingen unterschiedenen Naturgesetze entstehen, können wir nun

aber im weiteren absehen. Wir bleiben bei der Einfühlung in die Dinge, wodurch diese zu Trägern eines Strebens, eines Tuns und Erleidens, einer Aktivität und Passivität, und zu Trägern der darin sich verwirklichenden Kräfte werden.

Diese Einfühlung gewinnt im einzelnen diesen oder jenen besonderen Charakter, d. h. wir fühlen jedesmal die Strebungen und Kräfte und Tätigkeiten in die Dinge ein, die sich uns aus den erfahrungsgemäfsen Beziehungen der Dinge zu uns, und aus den Kausalbeziehungen derselben untereinander, mit einem Worte aus den Erfahrungen, die wir den Dingen gegenüber machen, ergeben. So verschieden die Dinge unserer Erfahrung sich darstellen, so verschieden sind die Strebungen, Kräfte, Aktivitäten, Passivitäten, die wir in ihnen einfühlend erleben.

Eingefühlte und vorgestellte „Kräfte" u. s. w.

Noch ein Zusatz: Mit obigem soll nicht etwa gesagt sein, dafs alles Bewufstsein von „Strebungen" oder Nötigungen in den Dingen Einfühlung sei. Dasselbe beruht nur durchaus auf Einfühlung. Wir sahen ehemals, bei der Einfühlung in die Bewegungen eines fremden menschlichen Körpers, dafs und wie aus der Einfühlung das „intellektuelle Verständnis" dieser Bewegungen sich entwickelt. Ein analoger Prozefs nun vollzieht sich auch hier.

Zunächst ist festzuhalten: Im Akte der Einfühlung selbst ist mein Gefühl des Strebens und Tuns von dem in die Dinge eingefühlten Streben nicht geschieden. „Die Einfühlung" besteht ja eben in der Identität beider, oder in der Identifizierung meiner und des Objektes. D. h. ich fühle in der Einfühlung in die Erde und den Stein weder mich, abgesehen von dem Stein oder der Erde, strebend, noch fühle ich den Stein oder die Erde, abgesehen von mir, strebend. Ich fühle auch nicht mich strebend, und stelle daneben den Stein oder die Erde als strebend vor. Sondern ich fühle mich strebend in dem Stein und der Erde, oder in dem Gesamtsachverhalt, dem Schweben des Steines über der Erde. Ich fühle mich so in der Betrachtung desselben.

Indem ich aber aus der Einfühlung heraustrete, und reflektierend mich diesem Erlebnis gegenüberstelle, tritt auch hier, ebenso wie in dem soeben erwähnten früheren Falle, eine Scheidung ein. Es scheidet sich: Ich und der objektiv gegebene Sachverhalt. Dabei bleibt doch auch an diesen das Streben, nämlich als vorgestelltes, gebunden. Jetzt ist also das Streben und damit das Ich verdoppelt. Dieser Verdoppelung gebe ich Ausdruck, indem ich sage: Ich selbst strebe auf Grund der Erfahrung, oder fühle mich durch sie genötigt, den Stein zur Erde fallend zu denken; und der Stein strebt seinerseits tatsächlich zur Erde, bezw. die Erde nötigt tatsächlich den Stein zu sich hin.

Zugleich vollzieht sich auf der objektiven Seite wiederum jene mannigfache Scheidung, in das aktive Streben der Erde und das passive des Steines u. s. w.

Siebentes Kapitel: Vom letzten Grunde der Einfühlung in Naturformen.

Das kausale Denken als apperzeptive Bewegung.

Die Natureinfühlung ist nun aber nicht die Einfühlung dieser oder jener einzelnen Kräfte, Strebungen, Tätigkeiten. Die Naturdinge sind uns nicht ein Haufen von solchen. Damit ist schon angedeutet, dafs das Bisherige noch einer wesentlichen Ergänzung bedarf.

Zunächst bezeichnen wir einen Unterschied zweier Möglichkeiten. Die Kausalbeziehung zwischen dem Stofs, den eine erste Kugel auf eine zweite übt, einerseits, und der Bewegung dieser letzteren andererseits, ist eine Beziehung des zeitlich sich Folgenden. In diese Zeitfolge fühle ich ein entsprechendes, in der Zeit verlaufendes Tun ein.

Aber auch zwischen Simultanem bestehen Kausalbeziehungen. Es besteht eine kausale Abhängigkeitsbeziehung zwischen den Teilen eines Baumes oder eines Felsen. Die Äste und Zweige

des Baumes sind da durch den Stamm; sie wären nicht da, oder wären nicht an ihrer Stelle, ohne ihn. Und der obere Teil des Felsen wäre nicht da, wo er ist, ohne den unteren. Der untere Teil nötigt mich, den oberen als da oben seiend und verharrend zu denken. Er „trägt" ihn. Auch dieses „Tragen" ist ein in die unteren Teile des Felsen eingefühltes Tun, die Verwirklichung eines Strebens. Es ist seinem Ursprunge nach wiederum nichts als das von mir erlebte, erfahrungsgemäfse Streben, oder die erfahrungsgemäfse Nötigung, um des unteren Teiles des Felsen willen den oberen an seiner Stelle verharrend zu denken. Damit zugleich hat der untere Teil des Felsen eine „Kraft". Da es in dem Felsen überall untere und obere Teile gibt, so sind in dem Felsen überall solche „Kräfte" des „Tragens". Zu ihnen kommt die Schwere, die Härte, die Festigkeit u. s. w. Auch dies sind Kräfte, Strebungen, Aktivitäten, die wir in den Felsen einfühlen.

Auch jenes im Tragen bestehende Tun nun verläuft notwendig in der Zeit. Wie aber ist dies möglich, wenn doch der Fels ein simultan Gegebenes ist?

Die Antwort hierauf ist gegeben, wenn wir bedenken, dafs der bezeichnete Gegensatz des Simultanen und des Sukzessiven in unserer Betrachtung doch auch wiederum nicht besteht. Die Betrachtung selbst hebt ihn auf. So gewifs der vor mir sich auftürmende Fels simultan gegeben ist, so gewifs vollzieht sich meine Auffassung desselben naturgemäfs sukzessiv. Ich fasse nacheinander in stetigem Zuge Teil um Teil auf. Dadurch entsteht der Fels. Nicht an sich oder in physikalischer Wirklichkeit. Es entsteht auch nicht das Gesichtsbild desselben. Sondern der Fels entsteht in meiner Auffassung oder für meine Auffassungstätigkeit. Der Fels als Gegenstand meiner Auffassung aber, dies ist es allein, worum es sich hier handelt.

Damit ist der Gegensatz des Sukzessiven und des Simultanen — nicht überhaupt, aber soweit er hier in Betracht kommt, aufgehoben. Und damit verstehen wir, wie auch beim Felsen das Verursachen für uns ein Tun sein kann.

Die Erwähnung dieser sukzessiven Apperzeption führt uns nun aber zu einer weiteren allgemeinen Einsicht. Wir sind

jetzt auf den Punkt gestofsen, wo ein allgemeinerer Grund der Beseelung der Dinge, als die bisher betrachteten, vielmehr, wo der allgemeinste Grund der Beseelung des sinnlich Wahrnehmbaren überhaupt, sich uns aufdrängt. Man erinnert sich, dafs ich den besonderen Gründen der Naturbeseelung, wie sie bisher vorgetragen wurden, schon im Eingang dieser Überlegungen über die Naturbeseelung einen allgemeineren Grund derselben gegenüberstellte. Zugleich sagte ich, dieser allgemeine Grund schliefse die besonderen Gründe als Modifikationen desselben in sich. Dieser allgemeine Grund nun ist gegeben in der sukzessiven Apperzeption der Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung.

Die Ursachen eines Daseins oder Geschehens, von denen im Vorstehenden die Rede war, erscheinen, so sahen wir, beseelt, d. h. als Träger von Kräften, als wirkend, als ein Streben und eine Tätigkeit in sich tragend, weil ich mich durch sie „genötigt" fühle, die Wirkung hinzuzudenken, oder denkend von ihnen zur Wirkung fortzugehen. Die „Tätigkeit" der Ursache ist dies mein Fortgehen, mein inneres Hinzunehmen der Wirkung, kurz mein Tun, sofern dasselbe nicht als mein willkürliches Tun, sondern als durch die Ursache mir aufgenötigt, und demgemäfs als in ihr begründet, als ein in ihr liegendes Tun erscheint.

Dies Tun nun ist ein inneres, gedankliches; es ist, kurz gesagt, ein „apperzeptives" Tun. Es ist mein inneres Erfassen der Wirkung, nachdem ich die Ursache innerlich erfafst und mir gegenwärtig gemacht habe. Es ist ein Fortgehen der Auffassungstätigkeit von der einen zur anderen, nämlich ein solches, das für mich in den Objekten und ihrer Zeitfolge liegt. Es ist ein eigenartiges apperzeptives Tun. Aber es fällt unter den allgemeinen Begriff eines durch das Objekt mir aufgenötigten apperzeptiven Tuns überhaupt.

Ein Tun von gleicher Art liegt auch in jener Einsprache der Erfahrung gegen den Versuch, in Gedanken den schweren Körper am Fallen zu hindern. Diese „Einsprache" ist die von mir gefühlte Nötigung, ihn in meinen Gedanken sinken zu lassen. Indem ich dies gedankliche Tun an den Körper gebunden oder darin begründet, kurz durch ihn mir aufgenötigt finde, erscheint

mir der Körper als nach unten strebend. Und es erscheint sein Herabsinken als seine Tätigkeit.

Auch dies gedankliche Tun nun ist, allgemeiner gesagt, ein apperzeptives. Es ist wiederum eine besondere Weise desselben. Aber es fällt gleichfalls unter diesen Allgemeinbegriff. Ich folge betrachtend dem Körper, ich vollbringe diese apperzeptive Bewegung. Und dabei erlebe ich die Nötigung, ihn so zu betrachten.

In jedem der beiden hier von neuem unterschiedenen Fälle aber ist das innere oder gedankliche oder apperzeptive Tun ein Tun im vollen Sinne; d. h. ein in der Zeit sich vollziehendes. Es ist eine sukzessive Apperzeption. Und diese erscheint jedesmal von dem Objekt oder den Objekten mir aufgenötigt.

Eigenartig nannte ich das Tun in diesen beiden Fällen. Genauer mufs ich sagen: Es ist eigenartig begründet. Es hat seinen besonderen Grund in eigenartigen Erfahrungen. Im zweiten Falle ist es die Erfahrung von der Wechselbeziehung zwischen mir und der Körperwelt; im ersteren ist es die Erfahrung, aus welcher mir die kausalen Zusammenhänge zwischen den körperlichen Objekten sich ergeben.

Trotz dieser Eigenart sind nun aber diese beiden Arten des gedanklichen oder apperzeptiven Tuns nichts als besondere Möglichkeiten oder Modifikationen desjenigen apperzeptiven Tuns, oder derjenigen sukzessiven Apperzeption, die ich allem sukzessiv, und, wie wir soeben sahen, auch allem simultan Gegebenen gegenüber übe, wenn ich es als Einheit auffasse, oder zu einem Ganzen zusammenschliefse.

Einfühlung der apperzeptiven Bewegung überhaupt.

Lassen wir aber jetzt jene besonderen und in besonderen Erfahrungen gegründeten Weisen des apperzeptiven Tuns oder der gedanklichen „Bewegung", und achten genauer auf diese davon unabhängige, und überall wiederkehrende sukzessive Apperzeption.

Bei ihr müssen wir zunächst unterscheiden: Solche sukzessive

Apperzeption und Zusammenfassung können wir willkürlich üben. Ich kann etwa aus einer Menge von Punkten nacheinander beliebig diese und jene herausgreifen und in eine Einheit zusammennehmen.

Aber ich kann auch andererseits zu einer solchen Apperzeption und Zusammenfassung durch das Objekt genötigt sein. Dies ist immer der Fall, wenn die Teile eines Objektes irgendwie zusammengehören.

Und ist dies nun der Fall, so habe ich zugleich ein Gefühl der Nötigung. Und dann scheint, ebenso wie bei jenen Fällen der „kausalen Apperzeption", mein inneres Tun an das Objekt gebunden, darin liegend, dazu gehörig, kurz es erscheint als ein Tun des Objektes: Ich fühle mein Tun in das Objekt ein.

Hiermit nun ist die allgemeine Weise der Beseelung gegeben, die ich oben meinte, und die ich schon eingangs dieser Betrachtungen im Auge hatte. Sie besteht in der Einfühlung dieses apperzeptiven Tuns oder derjenigen Auffassungstätigkeit, die ich jedem Mannigfaltigen, dessen Teile zueinander gehören, gegenüber übe.

Diese allgemeine Einfühlung ist zunächst allgemein in dem Sinne, dafs sie niemals fehlt, dafs alles sinnlich Gegebene ihr verfällt.

Zugleich hat sie aber auch einen allgemeinen Charakter. Sie ist an sich nur Einfühlung eines Tuns, einer Bewegnng, einer räumlichen Tätigkeit, überhaupt. Sie gewinnt ihren speziellen Inhalt aus jenen besonderen Einfühlungsakten, von denen bisher die Rede war, oder aus der Einfühlung jener Weisen eines spezieller gearteten inneren Tuns, die ich soeben von neuem bezeichnete.

Jener sich aufrichtende Fels war uns ein Beispiel einer sukzessiven Apperzeption des Simultanen. Er kann uns jetzt auch als Beispiel der in derselben liegenden allgemeinen Einfühlung dienen. Wir wissen dann doch, diese allgemeine Einfühlung findet auch beim Sukzessiven statt, und bildet auch da den allgemeinen Rahmen für die speziellere Einfühlung oder die speziellere Ausgestaltung der Einfühlung.

Ich fasse, so sage ich, den Felsen sukzessive auf. Diese

Auffassung ist Tätigkeit; und diese Tätigkeit ist zunächst meine Sache. Aber ich vollziehe sie nicht willkürlich, sondern der Fels fordert mich dazu auf. Er weist mich von Punkt zu Punkt fort. Indem ich den Felsen betrachte, oder zum Gegenstand meiner Aufmerksamkeit mache, erlebe ich den Drang oder die Nötigung des Fortgehens von Punkt zu Punkt. Ich erlebe ihn unmittelbar in dem Felsen und aus ihm heraus. Ich fühle das Streben als ein von dem Felsen, so wie er ist, herkommendes. Indem ich den Felsen sukzessive entstehen lasse, verwirklicht sich also zugleich etwas, das in seiner eigenen Natur liegt. Mein Tun ist zugleich sein Tun. Der Fels entsteht durch mich, und er entsteht doch wiederum durch sich oder aus sich selbst.

Hier kann man einwenden: Die fragliche Tätigkeit sei doch zugestandenermaſsen Tätigkeit meiner Auffassung. Scheine diese im Felsen zu liegen, so scheine demnach der Fels sich selbst aufzufassen. Dies aber sei Widersinn.

In der Tat wäre dies Widersinn. Aber die Voraussetzung für die Konstruktion desselben ist falsch. Die Tätigkeit ist in Wahrheit meine Auffassungstätigkeit. Sie ist die Tätigkeit meines Fortgehens und Hinzunehmens. Aber sie erscheint als meine Auffassungstätigkeit, allgemeiner gesagt, als mein an dem Felsen vorgenommenes oder ihm gegenüber verwirklichtes Tun erst in der Gegenüberstellung meiner und des Felsen. Sie erscheint so erst dann, wenn ich das Streben als aus mir kommend und auf den Felsen als ein mir gegenüberstehendes Objekt bezogen erkenne.

Solange dagegen solche Gegenüberstellung fehlt, ist das Gefühl der Auffassungstätigkeit nichts als ein Gefühl der Tätigkeit oder des Tuns überhaupt. Es ist ein Gefühl des Tuns, das sich knüpft an jene Bewegung, d. h. an jenes sukzessive Werden des Felsen.

Von solcher Gegenüberstellung meiner und des Felsen ist aber eben hier ganz und gar keine Rede. Sondern die Voraussetzung ist: Ich betrachte den Felsen, und bin betrachtend in ihm. Und dabei nun erlebe ich das Streben und Tun nicht als ein aus mir stammendes und gegen den Felsen gerichtetes, sondern als ein aus dem Felsen stammendes; die Tätigkeit ist

also für mich nicht meine an dem Felsen geübte Tätigkeit. Sie ist demnach insbesondere auch nicht Tätigkeit der Auffassung desselben, d. h. sie wird nicht von mir als solche erlebt. Sie ist einfach das fühlbar in und mit dem Felsen gegebene Tun, wodurch derselbe wird. Sie ist das an den Felsen gebundene, mit dem Charakter des Tuns ausgestattete, stetige Fortgehen von Teil zu Teil; mit einem Wort, eine in dem Felsen liegende, lebendige, d. h. eben tätige, ein Streben verwirklichende Bewegung.

Bei allem dem fühle ich doch das Streben und das Tun als eine Bestimmung meines, nur eben meines an den Felsen gebundenen Ich. Ich fühle es also als objektiviertes Tun oder als Tun eines objektivierten Ich.

Allgemeine und besondere Einfühlung.

Damit ist, wie gesagt, eine allgemeinste Beseelung des Felsen oder eine allgemeinste Einfühlung in denselben gegeben.

Wir sehen nun aber auch an diesem Beispiele, wie diese allgemeine Einfühlung sofort, auf Grund besonderer Erfahrungen, sich näher bestimmt, oder wie dies eingefühlte Ich und sein Tun einen bestimmteren Inhalt gewinnt. Der Fels nötigt mich nicht nur zu einem apperzeptiven Fortgehen von Teil zu Teil überhaupt, sondern er fordert von mir das Fortgehen in einer bestimmten Richtung, nämlich in der Richtung von unten nach oben. Es scheint demgemäfs jetzt in dem Felsen dies hinsichtlich seiner Richtung bestimmte Tun, oder dies eigentätige Entstehen von unten nach oben zu liegen. Oder besser gesagt: Dasselbe liegt für meine Betrachtung tatsächlich darin.

Diese Forderung, den Felsen von unten nach oben zu betrachten, beruht aber auf dem oben Gesagten: Die unteren Teile des Felsen sind die Bedingung für die oberen, oder für ihr Verharren an ihrer Stelle. Diese setzen jene voraus. Die fragliche Forderung ist gegeben durch diese erfahrungsgemäfse Kausalbeziehung. Diese also gibt meinem apperzeptiven Tun und damit der Tätigkeit, durch welche der Fels entsteht, ihre Richtung.

Damit aber gibt sie ihr zugleich einen qualitativ bestimmten Inhalt. Das Werden von unten nach oben ist ein Werden im Gegensatz zur Schwere. Die Tätigkeit des Felsen ist also eine Tätigkeit, die gegen die Schwere angeht und sie überwindet. Sie ist eine in solcher Überwindung ihre vertikale Ausdehnung gewinnende, und in dem Zustandekommen derselben sich verwirklichende Tätigkeit. Sie ist ein in diesem Zustandekommen sich befriedigendes Streben.

Dabei bleibt doch diese Tätigkeit, was sie von Anbeginn war, nämlich mein Tun. Sie ist also mein auf Überwindung der Schwere gerichtetes und darin sich verwirklichendes Tun. Dies Tun bezeichne ich als ein Sichaufrichten. Das fragliche Tun besteht also in einem Sichaufrichten, nämlich in meinem Sichaufrichten. Aber dies ist ein Sichaufrichten, das ich in dem Felsen oder in seiner Betrachtung erlebe. Es ist ein diesem eingefühltes eigenes Sichaufrichten. Das Sichaufrichten ist ein Sichaufrichten von der Art, wie ich es fühle, wenn ich mich aufrichte, d. h. durch eigene Tätigkeit in aufgerichteter Stellung verharre.

Von da aus aber erfährt der Inhalt der Einfühlung mit innerer Notwendigkeit auch noch nach anderen Richtungen eine speziellere Ausgestaltung. Da er eingefühlt ist, d. h. ebenso dem Felsen wie mir zugehört, so tragen notwendig wir beide dazu bei. Wir bereichern uns wechselseitig.

Einerseits ist das Sichaufrichten ein solches, wie es durch die Beschaffenheit des Felsen gefordert ist, d. h. wie es zur Hervorbringung dieser bestimmten Form des Felsen geeignet scheint. D. h. es ist ein besonders kraftvolles, wuchtiges. Zu einem solchen Sichaufrichten wird also das eingefühlte Tun. Es wird zu einem Tun aus einer Kraftanstrengung, d. h. aus einer Energie des Wollens heraus, welche die sonstige Energie meines Wollens weit übersteigt.

Und andererseits wiederum ist dies Sichaufrichten, als mein eigenes Sichaufrichten, notwendig verbunden mit der inneren Gesamtverfassung, welcher ein solches Sichaufrichten in mir naturgemäſs entstammt. D. h. es ist behaftet mit dem affektiven Moment, das ihm in mir nach Aussage meines Er-

lebens notwendig zugehört. Dies affektive Moment nehme ich also im Akt der Einfühlung in den Felsen mit hinein. Das Sichaufrichten wird dadurch etwa ein stolzes, kühnes, oder dergl. Stolz und kühn also, nämlich so stolz und kühn, wie es ein solches Wollen und Vollbringen, ein Auftürmen solcher Massen naturgemäfs in sich schliefst, fühle ich mich in dem Felsen.

Solche nähere Bestimmung und zugleich Steigerung erfährt also schliefslich mein eingefühltes Tun. Indem ich es einfühle, gestaltet es sich zugleich in solcher Weise um. Es ist erst unbestimmt, dann gewinnt es durch den Felsen Richtung und Inhalt. Es erscheint andererseits als Ergebnis eines solchen inneren Verhaltens, wie es ein solcher Inhalt meiner eigenen Natur zufolge fordert. Und es erscheint dies Verhalten oder dies affektive Moment wiederum durch die Natur dieses Inhaltes entsprechend gesteigert. Das Gesamtergebnis ist ein Produkt dieser Wechselwirkung meiner und des objektiv Gegebenen. Es kommt zu stande durch solche wechselseitige Steigerung und Bereicherung. Ich und der Fels wirken so aufeinander. So finde ich mich zuletzt in dem Felsen als einen ganz Anderen, als ich in der ursprünglichen allgemeinen Einfühlung war. Mein ideelles Ich ist zu einem idealen geworden. Dies Wunder hat der Prozefs der Einfühlung vollbracht.

Zugleich ist doch dies Wunder kein Wunder, sondern eine uns aus dem alltäglichen Leben wohl bekannte und vertraute Sache. Wir kennen solche Wechselwirkung aus dem Verkehr von Person zu Person. Auch hier kann dieselbe ein solches Ergebnis haben. Ich kann und soll im Zusammenleben mit Anderen, in der „Zwiesprache“, mich gesteigert und bereichert wiedergewinnen. Dies geschieht aber jederzeit auf dem Wege der Einfühlung. Alle Wechselbeziehung eines Individuums mit einem anderen vollzieht sich in beständiger Einfühlung. Und diese Einfühlung ist der gleichen Art, wie die Einfühlung in ein Naturobjekt. Umgekehrt gesagt: Diese letztere ist eine „Zwiesprache“ zwischen mir und dem Objekt.

Ein Beispiel des Prozesses der Einfühlung in Naturobjekte wurde hier gegeben. In analoger Weise vollzieht sich aber dieser Prozefs überall. Der Ausgangspunkt ist immer jene all-

gemeine oder leere Einfühlung des apperzeptiven Tuns überhaupt. Diese wird zur Einfühlung des apperzeptiven Tuns, das ich im kausalen Denken vollbringe. Damit gewinnt jene Einfühlung einen bestimmteren Inhalt. Das eingefühlte Tun wird zu einem Tun in bestimmter Richtung, nämlich der durch die erfahrungsgemäſse Kausalbeziehung geforderten, und es wird damit zugleich zur Einfühlung von bestimmt gearteten Kräften, Strebungen, Tätigkeiten, nämlich solchen, wie sie jedesmal in der Einfühlung desjenigen apperzeptiven Tuns, das den Namen kausales Denken trägt, unmittelbar liegen. Mein Tun wird von diesen Kräften erfüllt. Es bestimmt sich, nachdem es zunächst nur ein Tun überhaupt war, als Tun, in dem solche bestimmte Kräfte und Strebungen sich auswirken. Damit zugleich gewinnt es einen entsprechenden affektiven Charakter.

Dies alles geschieht, indem ich betrachtend in dem Objekte bin und weile. Mein Tun wird umgewandelt durch das Objekt und das Objekt durch mein Tun. Zugleich ist doch beides nur eine einzige Umwandlung, d. h. die Umwandlung eines einzigen Tuns.

Dies letztere betone ich auch hier noch einmal besonders. Ich fühle im Felsen mein Sichaufrichten oder fühle mich selbst mich aufrichtend. Dies heiſst weder: Ich fühle, wie ich mich aufrichte; noch auch: Ich fühle ein Sichaufrichten des Felsen. Die fragliche Einfühlung schlieſst, wie jede Einfühlung, solange sie vollkommene Einfühlung ist, jede Scheidung meiner und des Felsen aus. Sie bezeichnet die vollkommene Einheit oder Identität. Ich fühle also in ihr weder ein Sichaufrichten meiner selbst, abgesehen von oder neben dem Fels, noch fühle ich den Felsen als dies von mir unterschiedene Ding sich aufrichtend, oder stelle ihn auch nur als sich aufrichtend vor. Sondern nur in dem Felsen, oder sofern ich in ihm betrachtend weile, erlebe ich das Sichaufrichten. Es ist mein Sichaufrichten, aber im Felsen; oder es ist das sich Aufrichten des Felsen, aber in mir, d. h. in meiner Betrachtung. Im übrigen existiert das sich Aufrichten in keiner Weise.

Aber auch hier vollzieht sich nun die Scheidung, die wir bei allen den bisher erwähnten Arten der Einfühlung sich

haben vollziehen sehen. Sie vollzieht sich auch hier, wenn die Einfühlung aufhört eine vollkommene zu sein, und vollends, wenn ich auf das Erlebte betrachtend zurückblicke. Jetzt wird, was früher Eines war, zweierlei. Jetzt erst ist demgemäfs auch der Moment gekommen, wo ich sagen kann: Ich fasse den Felsen auf. Jetzt erst ist die Auffassungstätigkeit. die in der vollen Einfühlung nur ein Tun überhaupt ist, zur Tätigkeit meiner Auffassung des Felsen geworden. Erst in der Gegenüberstellung meiner und des Objektes hat das Wort „Auffassung dieses Objektes" überhaupt einen Sinn gewonnen. Sofern doch auch jetzt noch immer das eingefühlte Tun an den Felsen gebunden bleibt, kann ich andererseits sagen: Der Fels richtet sich auf. Und schliefslich vereinige ich beides in dem Satz: Ich fasse den Felsen in der bestimmten Richtung sukzessive auf, weil er selbst in dieser Richtung sich aufrichtet.

Achtes Kapitel: Einheit und Freiheit in der Natur.

Die Einfühlung und die Einheit.

Im Vorstehenden ist nun aber zugleich schon ein letztes Moment der Einfühlung vorausgesetzt. Indem ich den Felsen sukzessive auffasse und Teil zu Teil hinzunehme, wird er für mich ein Ganzes. Indem ich das Mannigfaltige, das der Fels in sich schliefst, sukzessive auffasse, fasse ich es zugleich zur Einheit des Felsen zusammen. Es wird für mich zur Einheit eines Dinges.

Damit ist dies letzte Moment der Einfühlung bezeichnet. Das „Ding" ist für mich jederzeit ein Individuum, dem einzigen Individuum, das ich unmittelbar kenne, nämlich mir selbst, vergleichbar. Vielmehr, es ist dieses Individuum.

Wir kennen von früher her die Tendenz der Zusammenfassung des Mannigfaltigen zur Einheit. Dieselbe ist zunächst

ein allgemeines ästhetisches Formprinzip. Vielmehr, sie ist das, d. h. das über allen Formprinzipien stehende, ästhetische Formprinzip. Jetzt aber ist die Form zu einem Inhalte gelangt, und dadurch allererst ästhetisch geworden.

Ich bezeichnete dieses Prinzip auch genauer als das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit, oder als das Gesetz der differenzierenden Einheitsapperzeption. Es liegt, so sagte ich, in unserer Natur, dafs wir nicht umhin können, ein Mannigfaches, das von uns zumal aufgefafst werden soll, als Einheit aufzufassen. Und wir haben die Tendenz, es zur möglichst vollkommenen Einheit zusammenzuschliefsen. Zugleich aber besteht auch wiederum die Tendenz, das Einzelne für sich aufzufassen. Oder umgekehrt gesagt: Es besteht in uns eine ursprüngliche Nötigung, Einzelnes, das zumal der Apperzeption sich darbietet, für sich zu apperzipieren, und es doch zugleich nach Möglichkeit in einer Einheit zusammenzuschliefsen, oder als eine ungeteilte Einheit zu betrachten. Oder endlich Beides vereinigt: Es besteht in uns die Tendenz, Einzelapperzeptionen einer zusammenfassenden Apperzeption ein- und unterzuordnen.

Solche Zusammenfassung nun ist zunächst wiederum meine Sache; sie ist mein Zusammenschlufs eines Mannigfaltigen in einen einzigen Auffassungsakt. Die Einheit, welche das Mannigfache durch die Zusammenfassung gewinnt, ist die Einheit des Ich, worauf das Mannigfache zumal bezogen ist. Es ist die Einheit meines Tuns, des einen Griffes der Apperzeption, der das Mannigfaltige zusammengreift oder zusammennimmt.

Aber wir reden nun auch von objektiven Einheiten. Jedes „Ding" ist eine objektive Einheit. Dies heifst: Meine Zusammenfassung ist nicht willkürlich, sondern das Ding fordert mich dazu auf, oder nötigt mich dazu. Die Einheit ist insofern an das Ding gebunden, in ihm selbst gegeben, etwas ihm Zugehöriges. Diese Einheit aber ist, wie gesagt, Einheit des Ich. Das eine ungeteilte Ich also finde ich in dem Ding. Ich finde mich in dem Ding, das Mannigfaltige desselben umfassend oder umschliefsend.

Dies ist wiederum eine eigenartige Einfühlungstatsache.

Vielmehr, es ist die Einfühlungstatsache, in ihr vollendet sich die Einfühlung, von der bisher die Rede war.

Dies ungeteilte Ich nun gewinnt seinen Inhalt, oder seine näheren Bestimmungen durch die Strebungen, die Aktivität und Passivität, die Kräfte. Es ist der Einheitspunkt, in welchem dies alles sich zusammenfafst.

Auch hier mufs wiederum besonders betont werden: In der vollkommenen Einfühlung ist das Ich von dem Dinge, oder ist die Individualität des Dinges von mir oder meiner Individualität, nicht geschieden. Ich erlebe unmittelbar mich, dieses unteilbare Ich, die Mannigfaltigkeit der Elemente des Dinges zusammenfassend, und in ihnen strebend, aktiv, passiv, mehr oder minder kraftvoll, zugleich stolz, kühn u. dgl. Dafs ich mich als dieses unteilbar Eine, und doch in mannigfacher Weise Strebende, Aktive, Passive u. s. w. in dem Ding erlebe, darin besteht — solange nämlich ich in dem Ding betrachtend aufgehe — die einzige Weise, wie ich überhaupt in solchem Falle mich erlebe oder fühle. Und umgekehrt, die Individualität des Dinges, das Beschlossensein des Strebens, Tuns und Erleidens des Dinges in dem einen Punkt, existiert für mich nur als von mir jetzt unmittelbar erlebt.

Auch hier aber vollzieht sich wiederum, sobald ich aus der vollen Einfühlung heraustrete, die Scheidung. Ich bin jetzt auch etwas aufser dem eingefühlten Ich, stehe dem Ding gegenüber. Damit bleibt doch dem Ding in der rückschauenden Betrachtung die Einheit oder Individualität, die ich nun einmal in dasselbe eingefühlt habe. Es bleibt ihm dieses aus mir stammende Zusammengefafstsein in dem einen Punkt.

Die Einfühlung und das „Ding“.

In solcher Auffassung des Dinges als einer Individualität entsteht auch erst — nicht der wissenschaftliche Dingbegriff, aber der Dingbegriff, wie wir ihn aufserhalb der wissenschaftlichen Reflexion jederzeit haben.

Was ist, so frage ich, die Einheit des Dinges, ich meine die objektive Einheit, für die wissenschaftliche Reflexion?

Sie ist, so müssen wir antworten, lediglich dies Abstraktum, dafs ich das Mannigfaltige des Dinges auf das Geheifs der Erfahrung, die ich angesichts desselben mache, in eine Einheit zusammenfassen soll oder mufs, falls ich dies Mannigfaltige betrachte. Sie ist an sich nichts als dieser leere Begriff einer eventuell von mir erlebten Forderung oder Notwendigkeit.

Anders der Dingbegriff des gewöhnlichen Lebens. Er begnügt sich nicht mit diesem Abstraktum; er will die Einheit vorstellen oder sich anschaulich machen. Und dies nun vermag er, weil er durch die Einfühlung hindurchgegangen ist. Es gibt, dies mufs unbedingt festgehalten werden, schlechterdings keine vorstellbare Einheit, aufser der Einheit, die wir in uns erleben. Und dies ist die Einheit des in allen seinen Akten sich betätigenden, mit sich identischen Ich.

Die Einheit des Ich ist die einzige vorstellbare Einheit, weil sie die einzige unmittelbar erlebbare ist, die einzige aus der Erfahrung uns bekannte. Jede andere Einheit ist nichts als jener gänzlich leere Begriff, oder sie ist eine Wiederholung, ein Abbild, ein Analogon dieser Einheit des Ich. Das Ding wird zu einer Einheit an sich, d. h. abgesehen davon, ob ich es jetzt zur Einheit zusammenschliefse, indem ich diese unmittelbar erlebte Einheit oder einen Abglanz derselben, die ich in dasselbe einfühlte, ihm auch in meinen Gedanken lasse.

So ist etwa der Fels oder Baum für uns eine Einheit an sich oder eine objektive Einheit. Aber man beachte, worin diese Einheit besteht. Indem ich sage, „der Baum“, meine ich — nicht nur ein qualitativ Einheitliches, sondern ein schlechthin Einziges, nur einmal Gegebenes, ein numerisch Identisches.

Aber wo nun ist dies Einzige? Ich sehe räumlich nebeneinander einen Stamm, Äste, Zweige, Blätter, Blüten. Nichts von alledem ist „der Baum“. Er ist weder dieser Stamm, noch dieser Ast u. s. w. Er ist auch nicht dies alles zusammen; denn dies hiefse, er ist eine Vielheit.

Und der Baum, dieses nur einmal Gegebene, fafst mit den Wurzeln den Boden, und eben dieser Baum, eben dieses Eine und Selbige, spaltet sich in Äste, weiterhin in Zweige, treibt Blüten und Früchte. Dies alles tut der Baum an verschiedenen

Orten. Der Baum ist also an vielen Orten zumal. Wie ist dies möglich, wenn er doch nur einmal da ist?

Der Baum, so sagt man vielleicht, ist das Ganze. Aber es hat auch keinen Sinn, zu sagen, dies Ganze, Baum genannt, sei in mehreren Orten zumal. In Wahrheit ist ja eben doch dies Ganze nicht da und dort zugleich; sondern da und dort sind nur Teile des Ganzen.

Die Lösung des Rätsels nun liegt im oben Gesagten. D. h. sie liegt in der Einfühlung. Darauf deuten schon jene Aussagen, die ich soeben vom Baume machte. Der Baum „faſst" mit den Wurzeln den Boden, „spaltet sich" u. s. w. D. h. der Baum betätigt sich zu gleicher Zeit an verschiedenen Orten. Und daſs nun Eines und Dasselbe an verschiedenen Orten zumal sich betätigt, dies allerdings ist kein Widerspruch. Nur muſs man wissen: Was sich betätigt, ist ein Wille oder ein Analogon desselben. Dem Willen, d. h. zunächst meinem Willen, eignet Allgegenwart an verschiedenen Orten. Ich kann wollend gleichzeitig den Arm ausstrecken, den Kopf aufrichten, und mich fest und sicher auf den Boden stemmen. Zugleich ist der Wille, oder das wollende Ich, das Einzige, das, soweit wir irgend wissen und vorzustellen vermögen, ohne alle Teilung dieser Allgegenwart sich erfreuen kann.

Und indem ich nun den Baum betrachte als Analogon eines wollenden Ich, kurz als Individuum, eignet auch ihm solche Allgegenwart. Der Baum als Einheit im Gegensatz zu aller Vielheit, der Baum, der hier und zugleich dort ist, hier dies und zugleich dort jenes leistet, ist ein Analogon der Einheit meiner wollenden Persönlichkeit. Umgekehrt gesagt, die von mir in den Baum hineinverlegte Einheit meiner Persönlichkeit, das ist in Wahrheit „der Baum". Der Baum ist für mich eine objektive Einheit im vollen Sinne, d. h. im Sinne einer Einheit, die zu aller Mehrheit im Gegensatze steht, so mannigfach auch dasjenige sein mag, was durch dieses Moment der Einheit zum Ganzen zusammengeschlossen ist, lediglich sofern er von mir gefaſst wird als Analogon eines menschlichen Individuums.

Dieser Sachverhalt liegt auch in anderen Wendungen.

Der Baum „hat“ Teile, er „hat“ einen Stamm, „hat“ Äste, Zweige u.s.w. Er „hat“ sie; er ist also nichts von allem dem; er ist etwas davon Verschiedenes. Und er ist etwas in allem dem, oder allem dem gegenüber, Wirkendes. Dies „Haben“ ist eben doch nicht einfach das räumliche Zusammensein der Teile des Baumes mit anderen Teilen. Sondern es ist das Besitzen, das Indergewalthaben, das Machthaben über etwas. Es ist dies, dafs der Baum in den Ästen, Zweigen u. s. w. sich betätigt. Es ist das „Haben“ in dem Sinne, in welchem ich Glieder habe. Und dies bezeichnet nicht ein räumliches Zusammensein — das hier gar keinen Sinn hätte, da „ich“ keinen Ort habe —, sondern es bezeichnet die fühlbare aktive Beziehung, in welcher ich zu meinen Gliedern stehe.

Schliefslich ist auch dies, dafs ein Ding Eigenschaften „hat“, dafs dieselben ihm „eigen“ sind, ihm „zugehören“, der Ausdruck für eine solche Abhängigkeit, wie sie besteht zwischen mir oder meinem Willen, und demjenigen, was mir zu eigen ist, mir zugehört u. s. w.

Die Einheitsapperzeption, von der ich oben redete, schliefst, wie gesagt, die Mehrheitsapperzeption nicht aus. Vielmehr besteht die Tendenz, die Einheiten zu gliedern. Umgekehrt besteht die Tendenz, Einheiten wiederum zu höheren Einheiten zusammenzuschliefsen.

Auch dies ist für uns in diesem Zusammenhang wichtig. Ich verbinde nicht nur das Mannigfaltige des Baumes zur Einheit des Baumindividuums, sondern ich schliefse wiederum Bäume zu Einheiten aus Bäumen zusammen. Ich verbinde nicht nur das Mannigfaltige des Berges zur Einheit des Berges, sondern fasse wiederum Berge zusammen zur Einheit eines Gebirges. Schliefslich fasse ich alle Dinge zusammen zur Einheit der Natur oder des einen Naturzusammenhanges. Auch hierin liegt jedesmal eine Einfühlung, oder es ist eine solche vorausgesetzt. Der Berg ist ein Individuum; aber auch das Gebirge ist wiederum ein solches; schliefslich ist die ganze Natur ein einziges Individuum. Es gibt für uns, in vielen Stufen, Individuen, die wiederum Individuen in sich schliefsen, oder in solche sich scheiden.

Mit allem dem nun ist endlich jenem Bedürfnis, uns die Dinge menschlich verständlich zu machen, genügt. Menschlich verständlich ist uns nur der Mensch, und was ihm gleichartig gedacht ist. Und der Mensch ist uns nur verständlich als Individuum, d. h. als die Einheit mannigfachen Strebens und Wollens, Tuns und Erleidens. Wir denken aber nicht nur alle Dinge in solcher Weise menschlich, sondern wir erleben sie unmittelbar in dieser Weise. Wir tun dies in der vollendeten ästhetischen Einfühlung.

Die Einfühlung und die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien.

Verfolgen wir aber nun noch weiter die ästhetische Bedeutung, welche die allgemeinen Formprinzipien in diesem Zusammenhange gewinnen. Auch das Prinzip des Gleichgewichtes in der Differenzierung, oder der differenzierenden Unterordnung, gewinnt hier erst eine solche Bedeutung. Einzelnes, das zu einem Ganzen zusammengeschlossen erscheint, soll doch relativ selbständige Bedeutung behaupten. Dies hiefs zunächst, das Einzelne soll Gegenstand selbständiger Beachtung sein. Aus dieser Selbständigkeit der Beachtung aber wird jetzt die Selbständigkeit des Beachteten, im Sinne der Selbständigkeit oder der Selbstbehauptung des Individuums.

Ich sehe etwa in einer Landschaft einen einheitlichen Gebirgszug. Die Einheit desselben ist zunächst räumliche Einheit, d. h. räumliches Zusammensein. Sie ist weiterhin Gleichartigkeit der Bildung, des sichtbaren Charakters u. s. w. Diese Einheit nun wird zur Einheit eines identischen, in den verschiedenen Bildungen zumal sich verwirklichenden Tuns, und einer einzigen Kraft. Zugleich aber erscheint auch das selbständige Heraustreten der einzelnen Berge als ein Tun. Es ist ein aktives sich Sondern, ein selbständiges, d. h. eigenwilliges Sichbehaupten in der räumlichen Trennung und der besonderen Form.

Neben diese unterordnende Differenzierung setzten wir oben die monarchische Unterordnung. Von ihr gilt ein Gleichartiges. Sie ist wiederum zunächst nichts als Unterordnung in

meinem Apperzipieren. Die das Ganze umfassende Apperzeptionstätigkeit fafst sich, fafst also das Ganze, in einem herrschenden Teile mehr oder minder zusammen. Damit ist die Einheit gesteigert. Es ist die neue Einheit gewonnen, die eben in dem Zusammengefafstsein in einem Teile besteht. Aber auch diese Unterordnung oder dieses Herrschen wird jetzt zu einem Sichunterordnen und Herrschen im Sinn der menschlichen Unterordnung und Herrschaft. Eine Gebirgsmasse wird nicht nur von mir in einem alle anderen Berge überragenden Berg zusammengefafst, sondern — sofern jener überragende Berg diese Zusammenfassung fordert —, der Berg fafst das Ganze in sich zusammen. Er herrscht darüber, und zwar im vollen Sinn des Wortes, mehr oder minder stolz und gebieterisch. Im gleichen Sinne beherrscht ein mächtiger Baum seine Umgebung u. dgl.

Ich sagte ehemals, das auf seinem Platze stehende Denkmal beherrsche den Platz, und es scheine beengt, wenn der Platz zu eng wird. Ein solches Denkmal ist kein Naturobjekt. Aber ich ziehe dasselbe hier nicht in Betracht, sofern es diese oder jene künstlerische Form hat, sondern einzig als die Umgebung beherrschende Masse. Auch hier nun wiederum besagt das Herrschen zunächst: Die Auffassung des Denkmals herrscht in meiner einheitlichen Auffassung des Platzes. Und Analoges besagt die Beengung: Ich fühle mich beengt in meinem Streben, zu dem Denkmal weiteren Raum hinzuzunehmen. Diesen ganzen Sachverhalt aber objektiviert die ästhetische Einfühlung. Für sie verhält es sich so: Das Denkmal herrscht; es tut dies wie ein Mensch sein Eigentum oder die Sphäre seines Willens beherrscht; es füllt den Raum in diesem Sinne herrschend aus. Und das Gleiche gilt von der Einengung: Das Denkmal selbst ist, wenn der Platz zu eng wird, in dieser seiner Herrschaft beengt. Wie die Herrschaft, so fühlen wir auch die Einengung in das Denkmal hinein. Dabei ist das Herrschende der in der Masse liegende Wille. Ebenso erfährt dieser Wille, oder diese vor mir stehende Individualität, die Einengung. Diese Individualität ist beengt, so wie ich im engen Raume mich beengt fühle.

Wie man sich erinnert, habe ich schon bei der ehemaligen Erwähnung des Denkmals, und auch sonst im Zusammenhang unseres ersten Abschnittes öfter, Ausdrücke gebraucht, die erst unter der Voraussetzung der Vermenschlichung Sinn haben. Dies mufste ich tun, weil unsere Sprache unter dem Einflufs und Zwang der Vermenschlichung entstanden ist. Die Sprache ist der unmittelbarste Beleg für diesen Zwang.

So sagte ich ehemals auch schon, in der „imanenten, monarchischen" Unterordnung, etwa der einen Richtung eines Rechteckes unter die andere, gewinne das Rechteck Bestimmtheit, und Eindeutigkeit des „Charakters". Dies ist der Charakter, der immer enthalten liegt in der entschiedenen Unterordnung eines Inhaltes meines Wollens unter einen anderen, in der Zusammengefafstheit meines ganzen inneren Wesens in einer einzigen Richtung.

Gehen wir aber noch weiter. Mit der Herrschaft und der Unterordnung zugleich gewinnt, vermöge der Einfühlung, auch das Gleichgewicht, in welchem das Untergeordnete zum Herrschenden, unbeschadet seiner Unterordnung, steht, seine ästhetische Bedeutung. Es wird zum Gegenwirken gegen den Zwang der Unterordnung, zum aktiven Sichbehaupten in eigentlichster Bedeutung. Daraus entsteht der Eindruck des bedeutsameren Herrschens, und einer gröfseren inneren Würde des Ganzen; so wie im sozialen Ganzen die Bedeutsamkeit des Herrschers und die Würde des Ganzen wächst mit der Selbstbehauptung der Individuen, oder der Geltung der Individualität in der Unterordnung und im Dienen.

Und so wird endlich die Zusammenfassung eines Objektes in vielen herrschenden Punkten, und die Unterordnung dieser, und durch sie hindurch des Ganzen, unter einen „Hauptschwerpunkt", und andererseits das Gleichgewicht in dem reichgegliederten Ganzen, das daraus sich ergibt, ästhetisch bedeutsam. Es wird vergleichbar dem analogen Verhalten, das in der Welt der lebendigen Persönlichkeiten besteht, und viele solche zu einem bedeutsamen und reichgegliederten Ganzen vereinigt.

Die allgemeine Tatsache, die bei alledem vorliegt, ist immer dieselbe. Was ich in meiner Auffassung und der Betrachtung

des Objektes und im betrachtenden Hingegebensein an dasselbe als Bestimmtheit meiner erlebe, erlebe ich als an das Objekt gebunden, ihm zugehörig, als eine Bestimmung seiner, kurz, ich erlebe mich in dem Objekte.

Dafs ich mich in dem Objekt als einheitliches Individuum, und damit das Objekt als Individuum erlebe, dies ist, wie gesagt, die Vollendung der Einfühlung. Es ist aber eben damit zugleich die letzte Bedingung der Schönheit des Objektes.

Einheitlichkeit des Naturindividuums.

Dabei ist aber vorausgesetzt, dafs die Individualität wirkliche, d. h. positive, in sich einheitliche Individualität ist. Das Gefühl der Schönheit oder des ästhetischen Wertes ist das beglückende Gefühl der Kraft, des Reichtums und der Einstimmigkeit des Individuums mit sich selbst; und es ist das beglückende Gefühl des ungehemmten Sichauslebens der Individualität, sofern dies nämlich ein Sichausleben einer Individualität ist, d. h. sofern darin eine Kraft, ein Reichtum, eine innere Einstimmigkeit oder Freiheit der Individualität zur Geltung oder zur Aussprache kommt. Wie wir sahen, kann auch im Leiden ein solches Positive einer Individualität sich aussprechen, oder mir zum gesteigerten Bewufstsein kommen. Demgemäfs kann auch die Zerstörung, die dem Baume oder irgend welchen Naturobjekten zu teil wird, positive ästhetische Bedeutung besitzen. Davon wird später genauer die Rede sein.

Hier ist uns aber noch besonders an der Einheitlichkeit oder inneren Einstimmigkeit des Naturindividuums gelegen. Wir müssen noch fragen, wie diese sich genauer bestimme, oder wann für uns das schöne Naturobjekt solche Einheitlichkeit besitze. Diese Frage ist identisch mit der Frage, was denn für uns die Teile des Objektes aneinander binde, oder nach welcher Gesetzmäfsigkeit sie als zusammengehörig erscheinen. Ich betone, dafs dabei an die Naturobjekte, nicht an die von uns geschaffenen Einheiten gedacht ist.

Zum Eichbaum etwa gehören gewisse Grundzüge seiner Bildung, eine bestimmte Grundform, und ein bestimmter all-

gemeiner Oberflächencharakter des Stammes, der Äste, der Zweige, der Rinde. Es gehören dazu auch — nicht irgend welche Blätter und Früchte, sondern Eichblätter und Eicheln. Sie gehören dazu vermöge einer Gesetzmäſsigkeit der Natur.

Dies aber nicht in dem Sinne, als vermöchten wir aus uns bekannten allgemeinen Naturgesetzen zu erschlieſsen oder abzuleiten, daſs und warum die Grundformen der Blätter und Früchte des Eichbaums nicht anders sein können, als sie es sind. Sondern wir sehen nur eben, daſs sie so sind und immer so sind; Erfahrungen, die wir angesichts des Eichbaumes selbst gemacht haben, sagen uns, daſs Eichbäume tatsächlich Eichblätter und Eicheln zu tragen pflegen, und nicht etwa Buchenblätter und Kürbisse. Die Gesetzmäſsigkeit der Natur, die wir hier vorfinden, ist also für uns nicht eine Gesetzmäſsigkeit im strengen Sinn, d. h. nicht eine notwendige Gesetzmäſsigkeit. Sie ist eine empirische Regel, eine „Gewohnheit" der Natur.

Ebensowenig, oder noch weniger, vermögen wir aus Naturgesetzen zu erschlieſsen, warum am Eichbaum die Grundform der Blätter hier so, dort so modifiziert ist, warum das eine Blatt klein, das andere groſs ist, das eine diese, das andere jene Stellung hat. Hier walten nicht einmal empirische Regeln oder feststehende Gewohnheiten der Natur. Die Form, Gröſse, Stellung der Blätter im Einzelnen ist „zufällig". Aber eben diese Zufälligkeiten gehören, ebenso wie jene festen Gewohnheiten, zum Eichbaum.

Analoge Zufälligkeiten gehören aber für uns überall zu den Gegenständen der Natur. Es gehört zum Gebirge, daſs es zufällig hier so, dort so sich erhebt oder verläuft, zum Bach, daſs er zufällig hier so, dort so sich windet. Auch hier ist dasjenige, was die Zufälligkeit zum Naturobjekt gehörig erscheinen läſst, die Erfahrung.

Es gehören aber jene allgemeinen Gewohnheiten, und ebenso diese Zufälligkeiten, zu den Naturobjekten auch in dem Sinne, daſs wir aus dem Wesen der Naturdinge und des Naturzusammenhanges verstehen, wiefern es dergleichen bei allen Naturobjekten geben müsse. Wir verstehen, wie die Gesetzmäſsigkeit in der Natur aus gewissen allgemeinen Be-

dingungen, vor allem der eigenartigen „Lebenskraft“, die im Eichbaum waltet, gewisse feste Grundformen der Bildung und des Verhaltens hervorgehen lassen kann und mufs. Und wir verstehen ebenso, wie die unendliche Mannigfaltigkeit des Spieles der Naturkräfte, der Kräfte im Baume, der Kräfte im Boden, und endlich der Kräfte von Luft und Licht, Wetter und Wind, Wärme und Kälte, die auf den Baum wirken, die unberechenbaren Zufälligkeiten der Differenzierung der Grundformen im Einzelnen ergeben kann, und wiederum mufs.

Gesetzmäfsigkeit und „Freiheit“ in der Natur.

Auch diese naturgesetzlich verständlichen Merkmale des Naturobjektes nun, die festen Gewohnheiten und die unberechenbaren Zufälligkeiten, gewinnen ihre ästhetische Bedeutung, indem das Naturobjekt vermenschlicht und in ein Individuum verwandelt wird. Jetzt erscheinen uns die Naturgewohnheiten wie feststehende Gewohnheiten eines Individuums, bleibende Grundzüge einer Weise desselben, sich zu betätigen. Wo wir dergleichen finden, sprechen wir wiederum von Charakter. Einen solchen Charakter hat also der Baum in seinen feststehenden Formgewohnheiten. Sie sind auch bei ihm in seinem inneren Wesen gegründete Gewohnheiten, sich zu betätigen, auszuwirken, auszuleben.

Und die Zufälligkeiten der Natur erscheinen wie die unberechenbaren, in keine Regel fafsbaren, nicht in starre Gewohnheiten eingeschlossenen Weisen des Menschen im Einzelnen sich zu verhalten. Sie erscheinen wie spontane Impulse, ein der Regel spottendes, freies, oder auch launenhaftes Spiel, kurz, sie erscheinen als Ausdruck der Freiheit, nämlich der Freiheit, die der Vorausberechenbarkeit, dem mechanisch Gesetzmäfsigen, dem Automatischen, gegenübersteht.

Solche Freiheit hat beim Menschen Wert, weil sie Zeichen ist des Reichtums der Persönlichkeit, der vielseitigen Empfänglichkeit und Erregbarkeit, des unendlichen Spieles seelischer Kräfte. Sie ist erfreulich, weil es um solchen Reichtum eine erfreuliche Sache ist. Und so ist es auch eine erfreuliche Sache

um den Reichtum der den seelischen Kräften des Menschen analogen Kräfte der Natur. Es ist also eine schöne Sache um das Zufällige, d. h. das freie, wechselvolle, in keine Regel zu fassende Spiel der Naturkräfte, in welchem solcher Reichtum sich kundgibt.

Sähen wir von dieser Vermenschlichung ab, so bliebe von der Regellosigkeit in der Natur nichts als das Negative, die Regellosigkeit; von der Zufälligkeit nichts als das Negative, dafs wir nicht wissen, wie im Einzelnen „es geschieht". Es bliebe die unverständliche, brutale Tatsache der „Zufälligkeit", die als solche niemals ästhetisch erfreulich ist.

Hiermit ist nun der Begriff gewonnen, der das letzte und höchste Ende der Vermenschlichung der Natur bezeichnet, der Begriff der Freiheit. Die schöne Natur ist, dies ist eine alte Wendung, Symbol der Freiheit. Und weil sie dies ist, ist sie schön. In dieser Freiheit ist alles andere eingeschlossen: die Kraft und der Reichtum der Betätigungen, der Aktivität; und die Einheit des Individuums, die für alles dies die Grundlage bildet.

Neuntes Kapitel: Zusätze zur Natureinfühlung.

„Gesinnungen" der Naturobjekte.

Die bisherige Betrachtung der Natureinfühlung fordert noch gewisse Ergänzungen. Die Vermenschlichung ist für uns nach dem Vorgebrachten nicht mehr blofs Einfühlung dieses oder jenes Strebens, Tuns, Erleidens in die Dinge; sondern sie ist die Einfühlung einer Individualität. Aus einer solchen erwachsen die einzelnen Akte des Tuns und Erleidens. Diese Individualität sehe ich in jedem einzelnen Tun und Erleiden. Damit zugleich sehe ich diesen oder jenen Charakter; ich sehe Stolz, Leichtigkeit, Würde, spielendes Gebaren, kurz Analoga aller möglichen menschlichen Charaktere und allgemeinen Weisen des Menschen,

sich zu betätigen und zu fühlen. Dies alles ergibt sich aus dem Gesagten mit selbstverständlicher Notwendigkeit.

Dazu ist nun zunächst hinzuzufügen: Das Streben und Tun geht bei mir nicht nur hervor aus einem „Charakter" im bisher vorausgesetzten Sinne, sondern es stammt auch aus Gesinnungen, freundlichen oder feindlichen. Und auch solche Gesinnungen nun übertragen wir auf das Streben und Tun in den Dingen. Sie erscheinen als Träger der einen oder anderen Gesinnung, je nachdem dasjenige, was aus ihren Tätigkeiten oder Funktionen sich ergibt, unmittelbar mir oder einem anderen Ding nützlich, der freien Betätigung meiner selbst oder dem freien Sichauswirken der Dinge förderlich, oder, wiederum für mich oder die Dinge, unmittelbar bedrohlich erscheint. Was mich schützt, oder was Dinge schützend umhegt, scheint schützen zu wollen, und dabei von freundlicher Absicht geleitet; was mir oder einem Ding freien Spielraum gewährt, scheint zurück zu weichen, um ihn zu gewähren. Der lauschige Platz scheint Behaglichkeit, diese spezifische Art des Wohlgefühls, freiwillig zu spenden und dergleichen. Davon wird im Folgenden noch weiter die Rede sein.

Die ungeformten Massen.

Die „Dinge", die uns bisher beschäftigten, waren bestimmt umgrenzte Dinge. Jetzt achten wir auch noch auf Dasjenige in der Natur, was keine bestimmten Formen zeigt, oder wir betrachten das in der Natur Gegebene abgesehen von solchen bestimmten Formen.

Auch die körperliche Masse, abgesehen von ihrer Form, ist lebendig. Sie hat jene Eigenschaften der Festigkeit, Härte, Weichheit, Elastizität, die alle die Vermenschlichung in sich tragen. Von solchen Eigenschaften gibt uns alles Kunde, was wir mit den Massen vornehmen: jede Weise der Hantierung mit ihnen, jede Art der Verarbeitung und Verwendung. Andererseits auch jedes Verhalten der Masse zu anderen Objekten.

Und zu solchem Verhalten den Dingen gegenüber tritt das Verhalten zum Licht und zur Luft, die Durchsichtigkeit oder

das Durchscheinende, und das Opake, der Schimmer, der Glanz, das Leuchten.

Und dazu tritt noch Weiteres: Wir hören die Masse so oder so **klingen**. Und wir meinen daraus unmittelbar ein bestimmtes inneres Wesen heraus zu hören. Auch im Geruch scheint ein inneres Wesen der Massen sich auszuströmen und zu offenbaren.

Endlich sehen wir aber auch unmittelbar an den Massen ein inneres Gefüge; eine feinere oder gröbere Struktur; diese oder jene Art des Zusammenhanges gleicher, oder des Wechsels verschiedenartiger Teile. Wir sehen am Holz die Faserungen und Maserungen u. s. w. Und wir gewinnen aus allem dem die Ahnung eines mannigfachen und feinen, schliefslich unendlich feinen Spieles der Naturkräfte.

Die „Elemente".

Den Massen im engeren Sinn, den Massen von gröfserer oder geringerer Festigkeit, stehen gegenüber die flüssigen, keiner bestimmten Form und Begrenzung sich fügenden „Elemente", Wasser und Wolken, die Luft und das Licht, der Schatten. Auch Wärme und Kühle füge ich hinzu.

Es ist überflüssig, zu reden von der klaren Tiefe, von dem sanften Fliefsen und majestätischen Strömen des Wassers, vom leichten, heiteren Spiel der Welle, vom Murmeln des Baches, vom Wogen und Rauschen und Schäumen des leidenschaftlich erregten Meeres. Und es braucht nicht gesagt zu werden, welches unendlich mannigfache, charakteristische Naturleben darin sich kundgibt.

Und so ist es im Grunde überhaupt überflüssig, vom Leben der „Elemente" zu reden. Die Wolken ziehen leise, schweben leicht, hängen schwer, jagen und drohen. Auch dies scheinen sie zu tun vermöge einer in ihnen liegenden Kraft. Und es scheint sich darin ein Charakter und eine Gesinnung auszusprechen.

Und die Luft ist Lebenselement. Dies heifst das Doppelte: Einmal, dafs sie lebendig ist; dafs sie, wiederum aus eigener

innerer Kraft, so oder so sich bewegt, leise oder stürmisch, ruhig oder von einem leidenschaftlichen Wollen erfüllt. Und zum anderen, dafs sie uns Leben spendet. Damit ist hier gemeint das fühlbare Leben, die fühlbare Steigerung des körperlichen und geistigen, kurz unseres gesamten Lebensgefühles, wie sie uns aus dem Hauche der uns umgebenden Luft zu kommen scheint. Die Luft scheint Leben auszuströmen und freiwillig zu spenden. Sie scheint von solcher freundlichen Gesinnung zu uns erfüllt.

Vielleicht meint jemand, er wisse nichts von einer freundlichen Gesinnung der Luft. Dann entgegne ich, dafs ich gleichfalls davon nichts „weifs", dafs mir aber so ist, als ob in der mich umspielenden Luft etwas wäre, das freundlicher menschlicher Gesinnung vergleichbar ist.

Und wie die Luft, so belebt die Wärme. Sie macht nicht blofs meine Körperoberfläche warm, sondern sie erwärmt mich innerlich, gibt meinem gesamten Erleben den Wellenschlag, den ich immer meine, wenn ich sage, ich sei innerlich erwärmt.

Und ein andermal erfrischt mich die Kühle des Schattens; äufserlich, aber wiederum zugleich innerlich. Ich werde innerlich freier, lebendiger, tatkräftiger, kurz „frischer".

Und das Licht spendet nicht nur Leben, sondern es gibt mir in gewisser Weise die ganze Welt. Alles Sichtbare macht es mir sichtbar, und schafft mir damit den Genufs am Sichtbaren.

Und im Gegensatz dazu hat nun auch das Dunkel für mich eine besondere ästhetische Bedeutung. Ich meine hier mit dem „Dunkel" nicht die schwarze Nacht, die alles verbirgt, sondern etwa das Dunkel, das uns die Wunder der Sternenwelt enthüllt, welche der Tag verbirgt; und vor allem das Dunkel, das die Gegenstände umhüllt, ihre gemeine Deutlichkeit aufhebt, und sie zum Ganzen verbindet, und in diesem Ganzen uns eine unendliche Fülle ahnen läfst.

Ästhetische Minderwertigkeit der niederen Sinne.

Mit den hier gemachten Bemerkungen ist zugleich die Frage angeschnitten nach der ästhetischen Bedeutung der Empfindungen der niedrigen Sinne. Zweifellos wird uns das Schöne

zunächst vermittelt durch Auge und Ohr. Und es bestehen dafür zunächst zwei Gründe.

Einmal: die Inhalte dieser höheren Sinne schliefsen sich zusammen zu reicheren Bildungen, die demgemäfs zu Trägern eines mehr oder minder reichen seelischen Inhaltes werden können. Dagegen trifft dies nicht zu bei den Inhalten der niedrigeren Sinne. Gerüche, Geschmäcke, Temperaturen, ordnen sich weder zu räumlichen Bildungen zusammen, noch ergeben sie in ihrer zeitlichen Folge ein Ganzes, das mit der menschlichen Rede, oder dem musikalischen Kunstwerk, sich vergleichen könnte.

Geschmäcke können freilich in reicherem Wechsel sich folgen. Aber es fehlt dabei die den mannigfachen Stufen der Konsonanz und Dissonanz der Töne entsprechende Art der inneren Einheitlichkeit und Gegensätzlichkeit, der Verwandtschaft und Fremdheit, welche sie zu einheitlichen, zugleich mehr oder minder reich differenzierten, und nach eigener innerer Gesetzmäfsigkeit sich gestaltenden Gesamtgebilden zusammenschliefsen könnte.

Hierbei verweile ich einen Moment, um ein übles Mifsverständnis auszuschliefsen. Ein Mahl sei geschickt angeordnet; die Speisen, die aufeinander folgen, „passen“ zueinander. Hier, meint man vielleicht, liege etwas der Melodie oder der schönen Farbenverbindung Vergleichbares vor. Aber jeder weifs, was hier dies „Passen“ besagen will: Die vorangehende Speise macht jedesmal die folgende schmackhafter, reizt oder erhält den Appetit für dieselbe, d. h. sie macht das sinnliche Geschmacksorgan für dieselbe disponierter.

Dies „Passen“ nun ist grundsätzlich verschieden von dem Zueinanderpassen der aufeinanderfolgenden Töne der Melodie oder der nebeneinander gegebenen Farben einer schönen Farbenzusammenstellung. In diesen Fällen gewinne ich, indem ich die Töne bezw. Farben apperzeptiv zueinander hinzunehme und zu einem Ganzen vereinige, in der blofsen Betrachtung dieses Ganzen ein Gefühl der inneren Einstimmigkeit oder Einheitlichkeit eben dieses Ganzen. Dies Ganze erscheint mir, in solcher zusammenfassenden Betrachtung, in sich selbst innerlich

zusammengehörig. Es trägt diese innere Einheitlichkeit, vermöge seiner Qualität, in sich.

Davon nun ist bei der angenehmen Folge von Speisen keine Rede. Es erscheint mir nicht in der zusammenfassenden Betrachtung das Ganze aus den sich folgenden Geschmäcken in sich selbst als Träger einer erfreulichen inneren Einheitlichkeit, sondern es ist nur einfach jeder folgende Geschmack für sich lustvoll, weil jetzt das Organ dafür möglichst disponiert oder möglichst wenig abgestumpft ist. Kurz, jeder einzelne Geschmack ist mir angenehm, aber das Ganze als Ganzes, als einheitlicher Gegenstand der zusammenfassenden Betrachtung, trägt keinen davon verschiedenen Grund der Freude in sich.

Als Gegeninstanz gegen das oben Gesagte könnte weiter der Tastsinn angeführt werden, der ein Bild körperlicher Gegenstände zu geben vermöge. Aber hier fehlt nun das Zweite, der Anlafs zur Einfühlung. So gewifs gesehene Formen unmittelbar Impulse zu Bewegungen — zur „inneren Nachahmung" — in sich schliefsen, so wenig ist dies, soviel wir wissen, beim Tastsinn der Fall. Genauer gesagt, es liegt nicht in der blofsen Betrachtung der Bilder räumlicher Formen, welche das Betasten von Gegenständen ergibt, unmittelbar der „instinktive" Antrieb zum inneren „Nachmachen".

Freilich kann darüber schliefslich nur der Blinde völlig sicher entscheiden. Dem Sehenden mag das Betasten eines Gegenstandes, etwa einer Statue, ein deutlicheres Bild gewisser Formen verschaffen. Dies ist dann doch nur eine Unterstützung des Gesichtssinnes.

Dies alles schliefst doch nicht aus, dafs die Inhalte der niederen Sinne zum ästhetischen Eindruck der Dinge einen Beitrag liefern können. Sie können und müssen es, soweit wir auch in ihnen unmittelbar uns selbst zu erleben vermögen.

Aber zu dieser „Einfühlung" können wir nun nicht auf dem Wege gelangen, auf dem wir zur Einfühlung in das Sichtbare und Hörbare gelangen.

Wir geben unserem Körper eine sichtbare Form, und bringen Laute hervor, und geben durch beides unser Inneres kund. Es gibt Ausdrucksbewegungen und Ausdruckslaute. Da-

gegen gebe ich nicht in gleicher Weise unmittelbar mein Inneres kund durch Gerüche, Geschmäcke, Temperaturen. Es gibt keine „Sprache“ der Gerüche, Geschmäcke u. s. w. Es entstehen nicht aus bestimmten inneren Vorgängen bestimmte Gerüche, Geschmäcke, Temperaturen.

Und gesetzt auch, sie entständen für mich, d. h. ich selbst empfände sie, so würden sie doch nicht von anderen mitempfunden.

Kurz, die Gerüche, Geschmäcke, Temperaturen, nehmen nun einmal einerseits in mir selbst nicht die Stellung ein, und haben andererseits für andere nicht die Bedeutung, wie sie den sichtbaren Formen oder Bewegungen meines Körpers und meinen Lauten zukommt. Sie stehen nicht in einem gleichartigen Zusammenhang mit Vorgängen in mir, insbesondere mit meinen Affekten, oder den allgemeinen Weisen meines inneren Erregtseins. Und sie teilen sich nicht, wie meine Bewegungen und Laute, anderen unmittelbar mit. Hiermit ist der eigentlich grundsätzliche Gegensatz der Inhalte der niedrigeren und jener höheren Sinne bezeichnet.

Möglichkeit der Einfühlung in Inhalte der niederen Sinne.

So bleibt nur eine Möglichkeit der Einfühlung in die Inhalte der niederen Sinne: Gewisse Eindrücke der niederen Sinne wirken nicht nur auf meine sinnlichen Organe und den Körper, sondern sie wecken zugleich in mir ein darüber, d. h. über die körperliche Wirkung, hinausgehendes, mehr oder minder allgemeines und umfassendes psychisches Lebensgefühl. Und dies erscheint an die fraglichen Sinneseindrücke derart unmittelbar gebunden, dafs ich es, im betrachtenden Hingegebensein an die Eindrücke, unmittelbar erlebe, und als ein unmittelbar in ihnen liegendes, oder von ihnen „freundlich“ gespendetes, verspüre.

Davon nun war schon oben die Rede. Wir sahen schon, Wärme und Kühle wirken auf meine gesamte Persönlichkeit, auf die gesamte Weise meines psychischen Daseins. Auch der

Duft einer Blume ist nicht blofs dieser Duft, sondern er hat eine darüber hinausgehende belebende Wirkung; er erfrischt, und weckt ein allgemeineres Wohlgefühl. Gleichartiges gilt vom Geschmack der saftigen Frucht.

Und gesetzt nun, ich erlebe dieses psychische Lebensgefühl unmittelbar als aus der Wärme oder Kühle, dem Geruch oder Geschmack eines Objektes quellend, daran gebunden, darin liegend; ich fühle mich in meinem gesamten Dasein belebt, indem ich meine Aufmerksamkeit dem von mir unterschiedenen Gegenstand zuwende, ich fühle mich so in der reinen Betrachtung desselben. Dann liegt darin Schönheit oder ein Moment der Schönheit.

Es ist nun aber die Frage, wie weit dies geschehen kann. Ich gehe etwa durch einen Wald; nicht betrachtend, sondern in sinnlicher Wirklichkeit. Ich empfinde die Kühle und den Duft des Waldes, und fühle mich dadurch in meinem Dasein gesteigert, belebt, erfrischt, erquickt. Fühle ich jetzt dies Leben oder diese Frische als vom Walde ausgeströmt, als einen Bestandteil oder ein Moment des Waldlebens, und vergesse dabei mein reales Ich; fühle ich es, indem ich mit meinen Gedanken nur in dem Walde und diesem Waldleben bin, dann sind die Kühle und der Duft Momente im ästhetischen Wesen des Waldes. Sie sind der Ausdruck einer in ihm wohnenden und von mir unmittelbar gefühlten Güte und Vortrefflichkeit; sie sind eine Weise desselben, sein inneres Wesen für mich unmittelbar erlebbar kund zu geben.

Aber es ist Gefahr, dafs solche innere Hingabe an den Wald, und solches Vergessen meines realen Ich, nicht gelingt; dafs ich das Leben, das die Kühle und der Duft des Waldes mir geben, die gesteigerte Aktivität, die Frische, nicht erlebe als ein Moment des Waldlebens, sondern als etwas, das dieser realen, zum Beispiel dieser spazierengehenden, oder dieser nach raschem Laufe der erfrischenden Kühle bedürftigen, oder dieser den Duft bewufst einsaugenden Persönlichkeit zugute kommt, und ihr vom Wald realiter gespendet wird; dafs ich mit anderen Worten dies alles erlebe als aus meinem Körper stammend, in der Wirkung, welche die Kühle

oder der Duft auf meinen Körper üben, begründet, kurz als unmittelbar an meinen Körper, und erst mittelbar an den Wald gebunden.

In dem Maſse aber, als dies geschieht, ist das gespendete Leben kein Moment im Leben des Waldes mehr, sondern ein Moment im Genuſs meines eigenen, vom Leben des Waldes verschiedenen körperlichen Lebens. Der Wald ist insoweit nicht schön, sondern für den Genuſs dieses eigenen, an diesen Körper gebundenen, Lebens nützlich. Er ist nur das, was mir Gelegenheit gibt, etwas anderes, nämlich meinen Körper und mein körperliches Leben, in besonderer Weise mich genieſsen zu lassen. Schönheit aber gründet sich auf Einfühlung; und Einfühlung ist ein Entrücktsein meiner; ein gedankliches Freisein von mir, auſser sofern ich in dem schönen Objekte betrachtend bin, und mich fühle.

Solcher Gefahr zu entgehen, gibt es aber schlieſslich nur ein einziges Mittel. Ich muſs, um das Leben, das die Inhalte der niederen Sinne in sich schlieſsen, ästhetisch zu genieſsen, auf Empfindung verzichten. Ich muſs sie genieſsen aus der Entfernung, d. h. in der bloſsen Vorstellung.

Ich nehme jetzt an, ich ergehe mich im Walde — nicht tatsächlich; sondern ich blicke auf den Wald hin. Ich sehe den kühlen Schatten, oder ich sehe die saftige Frucht, sehe die Blume, an deren Form und Farbe der Duft erfahrungsgemäſs gebunden ist. Jetzt erst kann ich mit Sicherheit von meinem realen Ich frei sein. Ich bin jetzt im Walde nur betrachtend, und bin betrachtend inmitten der Kühle, und erlebe die erfrischende Wirkung in meiner Betrachtung. Ich fühle sie, indem ich in das Gesehene versenkt bin, fühle sie also nur in dem Walde, als etwas ihm Zugehöriges. Ich fühle ebenso das Erfrischende der saftigen Frucht in der Frucht, als ihre eigene Frische, d. h. als diese eigenartige, innere Lebendigkeit. Ich fühle mich sympathisierend mit diesem ihrem Wesen.

Solcher ästhetische Genuſs der Inhalte der niedrigeren Sinne wird mir aber schlieſslich am sichersten zu teil in der Kunst. Dem Kunstwerk gegenüber ist keine Gefahr, daſs ich mein reales Ich zu diesen Inhalten in Beziehung setze. Die Kunst gibt

mir dieselben immer nur in Gestalt vorgestellter Inhalte. Ich sehe nicht die Kühle oder Wärme, empfinde nicht schmeckend das Saftige der Frucht, sondern ich sehe es den Gegenständen an.

Es bestehen aber in diesem Punkt, d. h. hinsichtlich des unmittelbaren Mitgegebenseins von Qualitäten der niederen Sinne in den Gesichtswahrnehmungen, wiederum erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Sinnesgebieten. Ich erwähnte vorhin unter anderem die Gerüche. Mit ihnen scheint es in diesem Punkte übel bestellt. Ich kann nicht finden, dafs bei der gemalten Rose irgendwie der mir bekannte Geruch der Rose und seine belebende Wirkung mitspricht. Und Analoges gilt vom Geschmack. Ich erwähnte oben auch die Empfindung der Saftigkeit der Frucht. Diese aber ist nicht sowohl eine Geschmacks-, als eine Tastempfindung.

Dagegen scheinen die Tastqualitäten in erheblichem Grade ästhetisch in Betracht zu kommen. Ich denke etwa an die Weichheit und Härte, die Rauhigkeit oder Glätte eines Gewebes, eines Fufsboden- oder Wandteppichs, eines Gewandes. Auch diese Qualitäten sehe ich nicht. Aber ich sehe sie dem Gewebe unmittelbar an. Und ich habe zugleich in der Betrachtung des Weichen unmittelbar das Wohlgefühl, das dasselbe, durch seine Nachgiebigkeit, in der Berührung spendet; in der Betrachtung des Glatten das Gefühl der Freiheit des Darübergleitens, das mir durch die Glätte ermöglicht wird, in der Betrachtung des Harten und Rauhen das Gefühl des bedrohlich Agressiven, meiner Behaglichkeit Feindlichen. Auch hiervon wird später noch die Rede sein.

Unmittelbar zu den Tastempfindungen können weiterhin die Empfindungen der Wärme und Kühle gerechnet werden, die oben schon besonders hervorgehoben wurden. In jedem Falle gehören sie zu denjenigen, die wir am meisten den Gegenständen „ansehen". Doch wiederum nur in bestimmter Weise. Wir sehen die Kühle dem Schatten, die Wärme dem Sonnenschein an. Und dabei verspüren wir etwas von dem Belebenden der Wärme und dem Erfrischenden der Kühle.

Vorgestellte Empfindungen der niederen Sinne.

Im Vorstehenden handelte es sich um die ästhetische Bedeutung der Inhalte der niedrigeren Sinne. Davon ist auf das bestimmteste zu unterscheiden die Frage nach der ästhetischen Bedeutung unseres Bewufstseins, dafs diese Inhalte empfunden werden. Ich redete oben von der einem Dinge angesehenen Wärme und Kühle. Ich redete nicht von der Empfindung der Wärme oder Kühle, die ich einem wirklichen oder künstlerisch dargestellten Menschen ansehe; oder: nicht von wirklichen oder dargestellten Menschen, denen sichtlich warm ist, oder die sichtlich frieren.

Gehen wir aber auch darauf mit einem Worte ein. Dann ist zunächst zu betonen: Was ich dem Menschen, dem warm ist, oder der friert, unmittelbar ansehe, das ist nicht die Wärme oder Kälte, sondern die Weise, wie dem Menschen zu Mute ist, die innere Erregung, die Art, wie er sich angesichts der Wärme oder Kühle fühlt, seine Behaglichkeit oder Unbehaglichkeit. Und diese kann demnach auch allein ästhetische Bedeutung haben. Inhalt des ästhetischen Objektes ist nun einmal immer nur, was unmittelbar in ihm liegt. Dafs diese Weise, sich zu fühlen, durch Empfindungen der Wärme oder Kälte bedingt ist, dies ist erst eine hinzutretende Vorstellung Diese mag bald mehr, bald minder deutlich sich einstellen. Dann ist sie doch an sich, d. h. abgesehen von der Wirkung auf das Individuum, die ich unmittelbar sehe und miterlebe, völlig bedeutungs- und eindruckslos. Sie ist dies schon im gewöhnlichen Leben; und erst recht für den ästhetischen Eindruck. In keinem Falle gehört sie zum ästhetischen Objekt. Sie ist Sache einer nebenhergehenden Reflexion.

Mit der Vorstellung, jemand habe die Empfindung der Wärme oder Kühle, steht nun weiter auf gleicher Linie die Vorstellung der Schmerz-, Ekel-, Wollustempfindung eines wirklichen oder dargestellten Menschen. Hier ist aber hinzuzufügen: Die Inhalte dieser Empfindungen können gar nicht anders dem Objekt meiner Betrachtung angehören oder in der Betrachtung eines Objektes für mich existieren, als in solcher

Weise, d. h. so dafs ich den Eindruck habe, jemand empfinde dergleichen. So gewifs es bei der Wärme und Kühle die zwei Möglichkeiten gibt, einmal: Ich sehe einem Gegenstand die Kühle an, und zum anderen: Ich sehe einem Menschen an, dafs er Wärme oder Kühle empfindet, so gewifs gibt es hier nur die eine Möglichkeit: Ich sehe einem Menschen an, dafs er Schmerz, Ekel u. s. w. empfindet.

Wiederum aber ist hier dasjenige, was ich dem Menschen unmittelbar ansehe, einzig die Reaktion gegen diese Empfindungen, der Affekt oder die Stimmung, in welche die Empfindung ihn sichtbar versetzt. Zugleich habe ich auch wohl, beim Ekel am deutlichsten, eine Vorstellung von dem Empfundenen, oder dem Empfindungsinhalte. Aber wiederum gilt: Der Empfindungsinhalt selbst, als dieser qualitativ bestimmte, abgesehen von der Wirkung, die er auf den Menschen übt, oder von dem zu ihm gehörigen affektiven Moment, ist für meine Vorstellung eine völlig bedeutungslose Sache. Es ist also die Vorstellung desselben ästhetisch vollkommen irrelevant. Und auch hier müssen wir hinzufügen: Wie es auch immer hiermit bestellt sein mag, in keinem Falle gehört dieser vorgestellte Empfindungsinhalt mit zu dem ästhetischen Objekt.

Das ästhetische Objekt und meine „Organempfindungen".

Hier ist vorausgesetzt, dafs der Inhalt, den ein Anderer empfindet, von mir nur vorgestellt sei. Wiederum eine von der Vorstellung, jemand habe eine der hier bezeichneten Empfindungen, völlig verschiedene Sache nun ist mein eigenes Haben derselben. Erregt ein Kunstwerk in mir sexuelle Empfindungen oder Empfindungen des Ekels, verwandelt sich auch nur die Vorstellung, dafs von einem dargestellten Menschen dergleichen empfunden werde, in eine entsprechende eigene Empfindung oder einen Anfang oder Ansatz zu einer solchen, dann bin ich vollkommen aufserhalb der ästhetischen Betrachtung. Solche eigene Empfindungen gehören eben allemal meinem realen, dem Kunstwerk gegenüberstehenden Ich an. Sie machen

das Kunstwerk weder schön, noch machen sie es häfslich, da dies beides ästhetische Begriffe sind. Sie zerstören nur einfach das Kunstwerk; für mich, wenn meine individuelle Disposition die Schuld am Aufkommen solcher Empfindungen trägt; objektiv, wenn es in der Natur des Kunstwerkes liegt, solche Empfindungen zu erregen. Sie setzen ev. an die Stelle des Objektes der ästhetischen Betrachtung ein sinnlich Widerliches.

In diesem Zusammenhange komme ich aber endlich auch nochmals auf die Bewegungsempfindungen.

Ich sehe einen Menschen schreiten. Hier ist wiederum das, was ich dem Menschen ansehe, nicht das, was er empfindet, sondern sein Schreiten, d. h. dies Tun, die innere Willenshandlung und die Freiheit, Leichtigkeit, Sicherheit, der Stolz desselben. Und nur sekundär kann dazu die Vorstellung der Muskel- und Sehnenspannungen, Hautzerrungen und Quetschungen, Gelenkreibungen, kurz, der periferischen Erlebnisse, die aus diesem Tun hervorgehen, sich gesellen. Solcher Vorstellungen pflege ich mir aber, wie schon oben gesagt, bei der Betrachtung des Menschen, der eine Bewegung ausführt, gar nicht bewufst zu sein. In jedem Falle treten sie weit in den Hintergrund. Und sollten sie in dem Eindruck, den der Schreitende mir macht, irgendwie bewufst mit dabei sein, so sind sie doch, wie auch schon ehemals gesagt, in keiner Weise Gegenstand meines Interesses. Alles Interesse wird in Anspruch genommen von jenem inneren Tun, und seiner Freiheit, Leichtigkeit u. s. w. Und durchaus verhält es sich so in der ästhetischen Betrachtung des Schreitens.

Auch hier aber ist wiederum eine völlig andere Sache, als die Vorstellung der periferischen Erlebnisse, das eigene Erleben derselben, also meine eigene Empfindung der Muskelspannungen, Gelenkreibungen u. s. w. Wir sahen, der Anblick körperlicher Bewegungen kann mich zu äufserer Nachahmung veranlassen. Dann werden in mir die entsprechenden periferischen Prozesse ausgelöst. Und vielleicht fehlen bei einem solchen Anblick niemals irgendwelche Spannungen in diesen oder jenen Teilen meines Körpers. Solche werden auch sich

einstellen bei der Betrachtung von Naturobjekten, etwa beim Anblick eines kühn emporragenden Felsen.

Gesetzt aber, ich achte auf dergleichen, wende mich also innerlich den körperlichen Empfindungen zu, die bei solcher Gelegenheit sich mir ergeben, so bin ich genau ebenso aufserhalb aller ästhetischen Betrachtung, wie dann, wenn ich angesichts des Kunstwerkes Ekel, Schmerz u. s. w. empfinde, und davon irgendwie in Anspruch genommen bin. Auch jene kinästhetischen Empfindungen sind eben doch ganz und gar Sache meines realen Ich, die Freude an ihnen Freude an Vorgängen in meinem Körper.

In Wahrheit kann ich, wie schon gesagt, an solchen körperlichen Erlebnissen gar keine Freude haben. Ich kann mich nur freuen an meinem kraftvollen, freien, leichten, inneren Tun. Und diese Freude ist ästhetische, nur sofern ich dies Tun erlebe im ästhetischen Objekte. Beziehe ich es auch nur gleichzeitig auf meine realen körperlichen Erlebnisse, freue ich mich etwa angesichts des sich aufrichtenden Felsen auch an dem eigenen tatsächlichen äufseren Sichaufrichten, an dieser äufseren Nachahmung, so habe ich teilweise von dem ästhetischen Objekte mich abgewendet. Ich bin nicht mehr ganz in der Betrachtung desselben, ich habe mich betrachtend zugleich dieser realen, an dieser Stelle stehenden Persönlichkeit zugewendet. Es ist also auch meine Freude nicht mehr blofs Freude an dem Felsen. So gewifs mein inneres Sichaufrichten in dem Felsen das ästhetische Wesen des Felsen ausmacht, so gewifs gehört eben dies äufsere Sichaufrichten angesichts des Felsen nicht zum Felsen. Es gehört dazu so wenig, als die in der Umgebung des Felsen, oder einer Statue, oder eines Gemäldes, herrschende Wärme und Kälte, oder die Empfindung der Ermüdung oder des Hungers oder Durstes, wenn ich vor der Betrachtung dieser Objekte mich körperlich angestrengt, oder das Essen und Trinken vergessen habe, mit zum ästhetischen Eindruck dieser Objekte gehört.

Es ist dringend wünschenswert, dafs alle diejenigen, die in die ästhetische Betrachtung irgendwie die Körperempfindungen des Betrachters hineinmengen, eines schärferen Nachdenkens

sich befleifsigen. Schönheit eines Objektes ist ein für allemal Schönheit dieses Objektes; und nicht Annehmlichkeit dessen, was diesem meinem Körper zugehört. Die ästhetische Theorie freilich kann, Vorurteilen zuliebe, Zuständlichkeiten meines Körpers mit dem ästhetischen Objekte und seinem Inhalte verwechseln. In der tatsächlichen ästhetischen Betrachtung aber meine ich niemals, Kälte und Wärme, Hunger und Durst, Ermüdung oder sexuelle Erregtheit, oder irgend welcher sonstige Inhalt von „Organempfindungen“, den ich in meinem Körper finde, sei ein Bestandteil des vor mir stehenden ästhetischen Objektes. Es kommt mir demgemäfs auch niemals in den Sinn, die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit solcher körperlichen Zustände der Schönheit des Objektes zuzurechnen, bezw. sie davon in Abzug zu bringen. Ich sehe und weifs deutlich — hier mich, dort das betrachtete Objekt.

„Stimmungen“ und Stimmungsgefühle.

Jene „flüssigen“ Elemente, oder jene allgemeinen Naturelemente, von denen oben die Rede war, haben, vermöge ihrer Eigenart, noch eine besondere ästhetische Bedeutung. Sie sind die spezifischen Träger der Stimmung. Hiermit stofsen wir auf eine eigentümliche neue Art der Einfühlung. Auf diese mufs noch besonders Gewicht gelegt werden.

Was ist Stimmung? Ich antworte: Stimmung ist — nicht an sich ein Gefühl. Sondern es ist eine Zuständlichkeit meiner; ich bin so oder so gestimmt. Daran knüpft sich erst als unmittelbarer Bewufstseinsausdruck ein Gefühl. Dies die Stimmung begleitende Gefühl nennen wir Stimmungsgefühl.

Solche Stimmungsgefühle nun sind eigenartige Beispiele des Gefühls. Ein Gefühl haftet das eine Mal an inhaltlich bestimmten Erlebnissen; es hat darin seinen Gegenstand. Diese Gefühle wollen wir inhaltlich oder gegenständlich bestimmte Gefühle nennen. Diesen stehen die Stimmungsgefühle als eine andere Art gegenüber.

Ich betrachte eine einzelne Linie, etwa eine Spirale, und habe daran mein Wohlgefallen; dieses Gefühl ist kein

Stimmungsgefühl. Auch das Gefühl, das auf ein umfassendes Ganzes, als Ganzes, oder im Ganzen, bezogen erscheint, ist nicht ohne weiteres ein Stimmungsgefühl. So ist das Gefühl, das mir aus der Betrachtung einer menschlichen Gestalt im Ganzen, aus ihrer Gesamtform, dem Aufbau und Verhältnis der Teile u. s. w. erwächst, kein Stimmungsgefühl. Der Eindruck, den ich aus der Betrachtung des menschlichen Körpers gewinne, hat sogar mit Stimmung möglichst wenig gemein. Es ist darum auch unter allen Künsten die Plastik am wenigsten Stimmungskunst. Hier hat eben das Gefühl im höchsten Grade den Charakter des gegenständlich Bestimmten. Und dabei ist es gleichgültig, ob ich den menschlichen Körper oder die Statue in ihren Einzelheiten oder im Ganzen betrachte.

Wollen wir verstehen, was Stimmungen sind, so müssen wir unseren Blick zunächst nach anderer Richtung lenken. Achten wir zuerst auf Stimmungen des gewöhnlichen Lebens. Es ist mir etwas höchst Ärgerliches, vielleicht Beschämendes widerfahren. Jetzt aber ist meine Aufmerksamkeit nicht mehr diesem Begegnis, sondern neuen Erlebnissen zugewendet, die zu jenem Begegnis in keinem Zusammenhang stehen.

Aber das beschämende Begegnis wirkt in mir nach. Dadurch werden die neuen Erlebnisse inhaltlich keine anderen. Ich erlebe genau, was ich erleben würde, wenn mir der Ärger oder die Beschämung erspart geblieben wäre. Aber die Weise, wie ich das Neue erlebe, erfährt eine Änderung. Die Freiheit und Ruhe meiner Auffassung desselben, meiner Hingabe an dasselbe ist getrübt. Die psychischen Vorgänge laufen, ohne inhaltlich sich zu verändern, in mir anders ab, nämlich eben in verminderter Freiheit und Ruhe. Und diese veränderte Ablaufsweise des psychischen Geschehens, die besondere Rhythmik dieses Ablaufes, der Gesamtcharakter meines psychischen Erregtseins, das ist die Stimmung.

Und daran heftet sich das Stimmungsgefühl. Dasselbe hat in dieser Ablaufs weisedes psychischen Geschehens, oder dieser allgemeinen Rhythmik desselben, seinen unmittelbaren Grund. Es hat ihn nicht in den inhaltlich bestimmten gegenwärtigen Erlebnissen. Es hat ihn auch nicht in dem ärgerlichen oder

beschämenden Erlebnis, das vorausging, selbst. Dieses weckte ja an sich das Gefühl des Ärgers oder der Beschämung; und auch dies ist kein Stimmungsgefühl.

Und demgemäfs erscheint mir denn auch das Gefühl, nämlich das Stimmungsgefühl, nicht bezogen auf die inhaltlich bestimmten gegenwärtigen Erlebnisse. Diese sind mir, als einzelne und im Ganzen, Träger eines eigenen Gefühls. Und davon bleibt das Stimmungsgefühl gesondert. Wird mir etwa Schönes geboten, so setze ich das Stimmungsgefühl nicht auf Rechnung desselben. Ich sage: Was ich hier sehe oder höre, ist so schön, wie es auch sonst ist; aber ich bin nicht in der Stimmung es zu geniefsen. Kurz, ich habe ein unmittelbares Bewufstsein davon, dafs nicht diesem oder jenem Erlebnis, sondern der dazu kommenden Stimmung, der besonderen Weise, die Erlebnisse zu erleben, das Gefühl gilt.

Oder ich bin in einer besonderen körperlichen Verfassung; mein körperliches Leben ist ein besonders freies, leicht und kraftvoll ablaufendes, angeregtes. Dann läuft auch mein gesamtes psychisches Leben freier und leichter ab. Auch hier wiederum besteht die „Stimmung“ nicht in einzelnen Erlebnissen, sondern eben in dieser gesamten Ablaufsweise des psychischen Geschehens. Wiederum beziehe ich dementsprechend das Stimmungsgefühl, das in diesem Falle ein Lustgefühl ist, nicht auf die einzelnen Erlebnisse, sondern auf die Stimmung. Werde ich gefragt, was mich denn jetzt so erfreue, oder welches besonders Angenehme mir begegnet sei, oder mir vorschwebe, so sage ich: Es ist nicht dies noch das; ich bin nur eben in der rosigen Stimmung.

Dieser Sachverhalt ist merkwürdig, und der besonderen Beachtung des Psychologen und Ästhetikers wert. Man bedenke, diese allgemeine Ablaufsweise des seelischen Lebens ist nicht etwas, das meinem Bewufstsein vorschweben oder als Bild gegenübertreten kann, so wie ein Berg oder Haus, die ich wahrnehme oder vorstelle, oder auch wie ein Akt meines Wollens, oder der an ein bestimmtes Erlebnis geknüpfte Affekt des Zornes. Ich kann die Stimmung wohl mit einem allgemeinen Namen benennen. Aber ich kann sie nicht mit der Vorstellung

fassen. Sie ist undefinierbar und unanalysierbar, ein unbestimmtes, fliefsendes, schwebendes, unsagbares Etwas. Und dennoch ist mein Gefühl bewufsterweise darauf bezogen. Ich weifs unmittelbar, das Gefühl gilt nicht diesem oder jenem, was ich erlebe, vorstelle, denke, sondern es gilt dieser allgemeinen Weise des gegenwärtigen psychischen Lebensablaufes, kurz der Stimmung.

Stimmungen in der Natur.

Solcher Art sind nun auch die Stimmungen, die ich in ästhetisch betrachteten Objekten finde, und die Stimmungsgefühle, die ich ihnen gegenüber habe; etwa die Stimmung, die für mich in einer Landschaft liegt, und das Stimmungsgefühl angesichts solcher „Stimmungslandschaft".

Träger solcher Stimmungen sind, wie oben gesagt, vor allem Luft, Licht, Schatten, Dunkel, Wärme, Kühle, Wolken, Wasser. Dies ist begreiflich, wenn wir bedenken, was diese Naturelemente für uns sind: Nicht, oder nicht allein, Träger bestimmter einzelner Lebensfunktionen, sondern Träger einer allgemein belebenden Wirkung, meine Gesamtlebensbetätigung steigernd, belebend, beschleunigend, erleichternd, befreiend oder beruhigend, zurückhaltend, spannend und lösend. Dies alles nun sind nicht einzelne Erlebnisse und Zusammenhänge von solchen, sondern es ist eine Stimmung im oben bezeichneten Sinne.

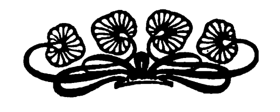
Diese Stimmung findet sich in *mir*; sie ist *meine* Stimmung. Aber sie kommt aus der Natur, in welcher diese Lebenselemente walten und herrschen. Und so scheint die Stimmung in der Natur zu liegen; ich finde sie in der unmittelbaren Betrachtung an jene Elemente gebunden.

Und auch hier ist das Stimmungsgefühl, entsprechend dem Grunde seiner Entstehung, nicht bezogen auf das Einzelne, vor allem auf die einzelne Form, und auf die inhaltlich bestimmten Lebensbetätigungen, die darin sich aussprechen. Aber auch nicht auf das Ganze, als das die einzelnen Lebensbetätigungen in bestimmter Weise Zusammenschliefsende. Sondern es geht oder zielt auf etwas, das auch von diesem Ganzen verschieden ist,

das dies Ganze in unsagbarer Weise umwebt und umspielt. Ich kann auch hier dies „Etwas" mit allgemeinen Namen benennen. Ich nenne die Stimmung fröhlich, melancholisch, heiter, ernst, düster u. s. w. Aber ich kann dies Etwas nicht fassen, analysieren, definieren. Es ist für mich da nur in Gestalt des Gefühls, und des begleitenden Bewufstseins, dafs dasselbe auf etwas Allgemeines, im wahrgenommenen Ganzen Waltendes, aber eben Unsagbares, nicht Bestimmbares, zielt, nicht diesem oder jenem gilt, was in der Landschaft lebt, sondern dem allgemeinen Pulsschlag des Lebens im Ganzen der Landschaft.

Die besondere ästhetische Bedeutung dieser Stimmungen liegt darin, dafs ich in ihnen in besonderer Weise mich ganz, d. h. so allgemein, so umfassend, nicht als den in bestimmter Richtung Tätigen oder sich Betätigenden, in das Objekt einfühle. Andererseits hat doch dieser Sachverhalt wieder in diesem Unbestimmten, diesem Zerfliefsenden, diesem Mangel des konkreten Inhaltes seine negative Kehrseite.[1])

[1]) Eine Ergänzung des in diesem Abschnitt Vorgebrachten bieten, in mehrfacher Hinsicht, die psychologisch-ethischen Betrachtungen, die ich in meinen „Ethischen Grundfragen", Hamburg und Leipzig 1899, angestellt habe. Ich verweise insbesondere auf die drei ersten Kapitel dieses Buches. Für das 5. und 6. Kapitel dieses Abschnittes verweise ich aufserdem auf meine Schrift „Vom Fühlen, Wollen und Denken", Leipzig 1902, und meine „Grundzüge der Logik". — Ich mufs überhaupt bitten, dafs meine ästhetischen Anschauungen in den Gesamtzusammenhang meiner psychologischen und vor allem psychologisch-ethischen Anschauungen hineingestellt werden. Die Ästhetik, so wurde schon in der Einleitung gesagt, ist eine psychologische Disziplin. Und Ästhetik und Ethik hängen bei aller Verschiedenheit aufs Innigste zusammen.



DRITTER ABSCHNITT.

Raumästhetik.

Erstes Kapitel: Ästhetische Mechanik.

Die geometrische Linie.

Nicht nur der menschliche Körper, so wie er in der Wirklichkeit uns entgegentritt, ist uns lebendig, sondern wir knüpfen das gleiche, oder ein gleichartiges Leben auch an die körperlichen Formen, wenn sie für sich, d. h. vom Körper losgelöst, uns entgegentreten. Auch die den menschlichen Körper wiedergebende Zeichnung repräsentiert uns noch dies lebendige Ding, obgleich sie vom Bilde des lebendigen Körpers wesentlich verschieden ist. Dieser Sachverhalt wird verständlich, wenn wir bedenken, dafs die Formen des menschlichen Körpers von Haus aus als solche, oder als diese bestimmten Formen, Gegenstand der Einfühlung sind.

In gleicher Weise bleiben auch die Formen der Dinge in ihrer Loslösung von den Dingen Träger des Lebens der Dinge. Auch dies ist uns verständlich. Man erinnere sich hier speziell daran, dafs wir räumliche Formen der Dinge, Weisen ihres Zusammen, Bewegungen von bestimmter Form, als solche in der Natur kausal verknüpft finden. Dann müssen auch die Kräfte und Tätigkeiten, die vermöge solcher Kausalzusammenhänge in den Dingen zu liegen scheinen, an die räumlichen Daseinsweisen und Bewegungen als solche geknüpft erscheinen.

Vor allem wichtig ist uns aber im gegenwärtigen Zusammenhang dies: Wir finden in der Natur nicht nur ursäch-

liche Zusammenhänge innerhalb dieses oder jenes Umkreises von Dingen, sondern wir entdecken darin auch allgemeinste Gesetzmäfsigkeiten des räumlichen Geschehens überhaupt. Diese haben aber, als diese allgemeinsten Gesetzmäfsigkeiten, nicht die gegebenen konkreten Formen der Dinge zu ihren spezifischen Trägern, sondern sind an „abstrakte“ Formen, die nur als Komponenten in diesen enthalten sind, gebunden. So verwirklicht sich das Fallgesetz in der reinen geraden Linie, das Gesetz der Wellenbewegung in der reinen geometrischen Wellenlinie u. s. w.

Und dies nun macht, dafs auch solche „abstrakte“ Formen mit Leben erfüllt erscheinen. Zugleich ist dies Leben, der Natur jener Gesetzmäfsigkeiten entsprechend, selbst ein allgemeines und abstraktes. Es ist ein Wirken der allgemeinen mechanischen Naturkräfte.

Damit nun haben wir den Übergang gewonnen zur Ästhetik der geometrischen Formen. Diese sind solche abstrakte Formen, in welchen eine allgemeine Naturgesetzmäfsigkeit, oder ein Wirken jener allgemeinen mechanischen Kräfte, sich ausspricht und zur reinen Anschauung gelangt.

Doch damit haben wir vorgegriffen. Zunächst müssen wir die geometrischen Formen, von denen wir hier reden wollen, anders bestimmen: Sie sind solche Formen, in denen nicht Formen von Naturdingen, so wie dieselben unmittelbar uns entgegentreten, wiedergegeben sind. Sie sind, im Gegensatz zu diesen wiedergebenden, freigeschaffene Formen.

Dazu füge ich aber gleich: Nicht darauf kommt es uns hier an, dafs diese Formen nicht konkrete Naturformen sind, sondern, dafs sie unabhängig von ihrem Vorkommen an Naturdingen ästhetisch bedeutsam erscheinen. Von den Formen des menschlichen Körpers sagte ich, sie seien schön bezw. häfslich, weil sie dem menschlichen Körper angehören. Dagegen haben die „geometrischen“ Formen ihren positiven oder negativen Wert an sich, d. h. als diese bestimmten Formen.

Woher nun kommt diesen Formen ihre ästhetische Bedeutung? Warum sind die schönen geometrischen Formen schön?

Linien als Träger von Bewegungen.

Die Antwort auf diese Frage scheint einfach, soweit die fraglichen Formen regelmäfsig sind. Man wird sagen: Die regelmäfsigen Formen sind schön eben um ihrer Regelmäfsigkeit willen. Die gerade Linie etwa vermöge der Gleichheit der Richtung; die Kreislinie vermöge der überall gleichen Richtungsänderung u. s. w.

In der Tat nun wissen wir, Regelmäfsigkeit, d. h. gleichartige Wiederkehr des Gleichen, ist ein Grund des Lustgefühls. Aber um das Lustgefühl überhaupt handelt es sich hier nicht mehr, sondern um das ästhetische Lustgefühl. Es handelt sich um Schönheit. Und da fragt es sich, ob die geometrische Regelmäfsigkeit als solche dieses ästhetische Lustgefühl begründet, oder ob sie es begründet als Ausdruck einer Regelmäfsigkeit oder Gesetzmäfsigkeit anderer Art.

Die gerade Linie AB verläuft, erstreckt sich, dehnt oder breitet sich aus von A nach B, oder von B nach A, oder von der Mitte nach beiden Enden. Sie tut das Eine oder das Andere, je nach meiner Betrachtung. Wenn sie vertikal ist, so richtet sie sich auf oder sinkt herab.

In solchen Wendungen schreiben wir der Linie Bewegungen zu, und statuieren in ihr eine bewegende Tätigkeit. Wir tun dies, obgleich die Linie sichtbar in voller Ruhe verharrt, und wir von keiner Art von Tätigkeit etwas an ihr zu bemerken vermögen.

Trotzdem scheinen uns solche Wendungen, indem wir sie gebrauchen, nicht etwa widersinnig, so wie es uns widersinnig erscheinen würde, wenn man von einer mathematischen Formel sagte, sie sei wohlriechend, oder von einer schwarzen Fläche, sie sei weifs. Sondern wir halten dieselben, dem Augenschein zum Trotz, für durchaus in der Ordnung und natürlich. Sie scheinen uns völlig sachgemäfs.

Oder sollte etwa, wie einige zu meinen scheinen, solches Reden von Bewegungen und räumlichen Tätigkeiten in der geraden Linie nur einfach die Linie als ein Gebilde von einer Dimension und überall gleicher Richtung charakterisieren?

Dies wäre seltsam. Wie kann ich einen Wahrnehmungsinhalt charakterisieren durch Ausdrücke, die der tatsächlichen Beschaffenheit des Wahrgenommenen völlig fremd sind, ja direkt widersprechen? So pflegt man doch sonst nicht zu verfahren. Man pflegt nicht etwa auch einmal die Sache umzukehren, und das Bewegte dadurch zu charakterisieren, dafs man von ihm sagt, es befinde sich in Ruhe.

Im übrigen ist diese Meinung durch unser unmittelbares Bewufstsein aufs bestimmteste widerlegt. Ich sagte soeben geflissentlich, die horizontale Linie AB erstrecke sich je nach der Betrachtung von A nach B, oder von B nach A, oder von der Mitte nach ihren beiden Enden. Dabei bleibt die Linie objektiv durchaus die gleiche. Jene Beschreibungen aber meinen etwas Verschiedenes. Sie meinen — nicht äufserlich, aber ihrem inneren Wesen nach, verschiedene Linien. In jenen beiden ersten Fällen ist die Linie für mich innerlich entgegengesetzt gerichtet; im dritten Falle ist sie gleichzeitig doppelt gerichtet. Sie hat in jedem der drei Fälle ein anderes inneres Wesen.

Und ein davon grundsätzlich verschiedenes inneres Wesen hat die vertikale Linie, die mir als sich aufrichtend erscheint. Und von dieser sich aufrichtenden vertikalen Linie ist wiederum innerlich verschieden die herabsinkende. Dafs in allen diesen Fällen die Linie, geometrisch betrachtet, immer dieselbe Linie ist, diese Tatsache verschwindet völlig hinter diesem Gegensatz des inneren Wesens, so wie mir die Gleichheit zweier Worte völlig verschwindet hinter der Verschiedenheit ihrer Bedeutung.

Die räumliche Tätigkeit, die ich in der Linie finde, schliefst aber zweierlei in sich: Einmal die Bewegung, und zum andern das Tun, das in der Bewegung sich verwirklicht oder befriedigt. Achten wir erst auf das erstere Moment.

Räumliche Bewegung ist mechanisches Geschehen; ihre Richtungen sind Richtungen eines mechanischen Geschehens. Dieses mechanische Geschehen nun ist es zunächst, wodurch jenes „innere Wesen" der Linien bestimmt wird. Dasselbe schafft auch erst die charakteristischen Unterschiede der

Richtung der Linien. Der Unterschied in der Richtung der horizontalen und der vertikalen Linie etwa ist nicht ein geometrischer, sondern ein mechanischer Unterschied. Die vertikale Richtung ist die Richtung, in der die Schwere wirkt, und die unmittelbare Gegenwirkung gegen die Schwere geschieht; die horizontale ist die zu diesem Gegensatze neutrale.

Mechanisches also liegt zunächst in der Linie. Sie ist Gegenstand einer mechanischen „Interpretation". Ihre Regelmäfsigkeit ist nicht nur geometrische Regelmäfsigkeit, sondern mechanische Gesetzmäfsigkeit. Ein einziger Bewegungsimpuls verwirklicht sich in der geraden Linie völlig frei, d. h. ohne durch irgend etwas gestört oder abgelenkt zu sein.

Die mechanische Gesetzmäfsigkeit als Grund der Wohlgefälligkeit.

Diese mechanische Gesetzmäfsigkeit nun mufs für die Wohlgefälligkeit der Linie Bedeutung haben. Auch sie ist eine Art der Regelmäfsigkeit. Gefällt also, wie wir soeben wiederum konstatierten, die Regelmäfsigkeit, so mufs auch diese Regelmäfsigkeit gefallen. Die qualitative Einheitlichkeit des mechanischen Geschehens, die wir in der Linie finden, mufs Grund eines Lustgefühles sein.

Aber wir können sofort weiter gehen und sagen: Diese mechanische Gesetzmäfsigkeit kommt zur geometrischen Regelmäfsigkeit nicht als eine neue Bedingung der Wohlgefälligkeit hinzu; sondern sie ist die Bedingung.

Man redet in der Architektur von Profilen, die die Form eines Halb- oder Viertelskreises haben. Aber bei genauerem Zusehen sind diese Profillinien keine Halb- oder Viertelskreise, sondern von diesen geometrisch regelmäfsigen Formen erheblich verschieden. Das „Halbkreisprofil" etwa eines Wulstes oder einer Einziehung an einer Säule stellt sich dar als ein abgeplatteter, also verschobener Halbkreis, oder als eine abgeplattete, also verschobene Ellipse. Oder man vergegenwärtige sich den architektonischen Korbbogen. Derselbe ist eine Linie, in welcher,

abgesehen von der Symmetrie der rechten und linken Hälfte, kein gleichartig wiederkehrendes Formelement zu finden ist, die also aufser dieser Symmetrie keine geometrische Regelmäfsigkeit zeigt.

Wohl aber liegt in allen diesen Formen mechanische Gesetzmäfsigkeit. Diese ist hier an die Stelle der geometrischen Regelmäfsigkeit getreten. Die zuletzt erwähnte Linie entsteht, indem eine nach dem Gesetz der halbkreisförmigen oder elliptischen Bewegung verlaufende Linie einem überall gleichen, von Punkt zu Punkt sich erneuernden, vertikalen Widerstande ausgesetzt ist. Und in analoger Weise entstehen die verschiedenen „Halbkreisprofile“ der Säulenbasen.

Schliefslich mache man zur Entscheidung der Frage, ob geometrische Regelmäfsigkeit, oder mechanische Gesetzmäfsigkeit die Schönheit einer Linie begründe, ein einfaches Experiment. Die Wellenlinie ist wohlgefällig. Für diese Wohlgefälligkeit nun könnte man verweisen auf die Gleichheit jedes Wellenberges mit jedem Wellenberg, und jedes Wellentals mit jedem Wellental, weiterhin auf die Symmetrie der Wellenberge und Wellentäler, und die Symmetrie jedes Wellenberges und Wellentales in sich selbst.

Aber diese Elemente der geometrischen Regelmäfsigkeit können vermehrt werden: Ich gebe jedem Wellenberg und jedem Wellental die Form eines Halbkreises; lasse also abwechselnd nach unten und nach oben offene Halbkreise ineinander übergehen. Jetzt sind die Elemente der geometrischen Regelmäfsigkeit, die vorher bestanden, geblieben; aufserdem aber habe ich ein neues solches Element gewonnen, nämlich die konstante Krümmung in jedem der Halbkreise. Das Resultat aber ist eine ästhetisch vollkommen unmögliche Linie.

Man sieht aber hier sogleich, was die Schuld trägt. Diese Linie ist mechanisch unmöglich. Die Bewegung in jedem der Halbkreise geht naturgemäfs, wenn sie einmal begonnen hat, gleichförmig weiter, d. h. der Halbkreis vervollständigt sich zur Kreislinie. Dagegen kann eine solche Bewegung nicht aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung über-

gehen oder umschlagen. Ein solches mechanisches Geschehen wäre ein unbegreifliches Wunder.

Dagegen zeigt die Wellenlinie eine einheitlich mechanische Gesetzmäfsigkeit. Wir sehen in ihr eine geradlinig fortschreitende Bewegung, verbunden mit einem elastischen Oszillieren in dazu senkrechter Richtung. Verläuft die Wellenlinie im Ganzen horizontal, dann ist dies Oszillieren ein vertikales. Die Bewegung nach oben findet jedesmal in sich selbst einen elastischen, also nach dem Gesetze der Elastizität wachsenden Widerstand, der an einem Punkte die Aufwärtsbewegung zum Stillstand bringt, und weiterhin eine gleichartige Abwärtsbewegung hervorbringt u. s. w.

Wir sehen also, einheitliche mechanische Gesetzmäfsigkeit, die eine Linie hervorzubringen scheint, macht die Linie wohlgefällig, auch wenn das Ergebnis dieser mechanischen Gesetzmäfsigkeit nicht geometrisch regelmäfsig ist, sondern die geometrische Regelmäfsigkeit aufhebt. Umgekehrt, geometrische Regelmäfsigkeit ist mifsfällig, wenn sie der mechanischen Gesetzmäfsigkeit widerspricht. Daraus nun folgt, dafs die mechanische Gesetzmäfsigkeit der Faktor ist, der entscheidet. Auch die geometrische Regelmäfsigkeit besitzt nur ästhetische Bedeutung, wenn und sofern sie eine solche mechanische Gesetzmäfsigkeit zum Ausdruck bringt.

Möglichkeit der „mechanischen Interpretation".

Das blofse Dasein der mechanischen Gesetzmäfsigkeit für sich allein kann nun aber keine Schönheit begründen. Dies heifst zweierlei:

Zunächst mufs die mechanische Gesetzmäfsigkeit nicht nur an sich, sondern auch für uns da sein. Und sie mufs da sein — nicht etwa für den überlegenden und rechnenden Verstand. Wir wissen freilich, d. h. derjenige, der einmal darüber nachgedacht hat, weifs, dafs die Wellenlinie auf dem oben bezeichneten Wege ensteht. Es ist mir etwa bekannt, dafs die Schwingungen der Luftteilchen, die durch die Bewegung einer Stimmgabel aus ihrer Ruhelage gebracht, gegen die benach-

barten Luftteilchen geschleudert, und von ihnen zurückgeschleudert werden, in der Weise sich hin und her bewegen, wie die Wellenlinie sich hin und her zu bewegen scheint. Und wir verstehen die Bewegung in der Wellenlinie, wenn wir uns solcher Vorgänge in der Natur erinnern.

Indessen solche Überlegungen pflegen uns bei der Betrachtung einer Wellenlinie fern zu liegen. Und gesetzt auch, sie stellten sich ein, so ergäbe sich daraus doch keine ästhetische Befriedigung. Diese entsteht uns, und mufs uns entstehen — nicht aus der Reflexion, sondern aus der unmittelbaren Betrachtung, ohne jedes Nachdenken über das Stattfinden der mechanischen Gesetzmäfsigkeit, ohne jedes verstandesmäfsige Wissen davon.

Dennoch müssen wir natürlich, in gewissem Sinn, von dieser Gesetzmäfsigkeit ein „Wissen“ haben. Aber ein solches kann da sein, oder — mit Weglassung des „Wissens“, — eine mechanische Gesetzmäfsigkeit kann f ü r m i c h b e s t e h e n, ohne dafs ich mir davon irgend Rechenschaft gebe.

Dies zeigt uns alltägliche Erfahrung. Ich gehe, tanze, laufe Schlittschuhe, und vollführe, vor allem im letzteren Falle, sehr komplizierte Bewegungen, und halte mich dabei sicher im Gleichgewicht. Dies tue ich nach einer Regel oder einem Gesetz. Ich habe dieses Gesetz zur Richtschnur. Aber ich habe von dem, was es sagt, kein Bewufstsein.

Bei alledem ist mir doch dieses Gesetz nicht etwa angeboren. Ich bin nicht als geschickter Schlittschuhläufer auf die Welt gekommen. Sondern ich habe es aus Erfahrungen gewonnen. Ich habe gesehen, wie ich in diesem oder jenem Falle mich verhalten mufste, um im Gleichgewicht zu bleiben.

Und daraus nun ist mir eine Regel, oder, wenn man lieber will, eine allgemeine Gewohnheit entstanden. Die Erfahrungen haben sich zu einer solchen verdichtet. Und nun fügen sich derselben meine weiteren Bewegungen ganz von selbst, ohne dafs es irgend eines Besinnens bedürfte. Sie fügen sich, wie man wohl sagt, automatisch dem Gesetz. Das Gesetz ist, obgleich nicht Gegenstand meines Bewufstseins, doch mein fester, geistiger Besitz. Es übt demgemäfs in mir seine Wirkung, auch wenn ich gar nicht im s t a n d e bin, es mir zum Bewufstsein zu

bringen. Es übt sie im einzelnen Falle der Natur des Falles gemäſs. Dies drücke ich wohl auch so aus, daſs ich sage: Ich habe von dem Gesetz keine verstandesmäſsige Kenntnis, aber ich habe es „im Gefühl".

So haben wir allerlei Gesetze oder Regeln im Gefühl. Wir reden auch von einem Sprachgefühl, und wollen damit sagen, daſs eine Gesetzmäſsigkeit der Sprache uns richtig leitet, ohne daſs wir doch diese Gesetzmäſsigkeit anzugeben wüſsten. Gleichartiges meinen wir, wenn wir von „Takt", etwa von sittlichem Takt, reden: Eine Regel des sittlichen Verhaltens leitet uns, ohne daſs wir sie im Bewuſstsein haben.

Vor allem aber leiten uns in solcher Weise gewisse Bewegungsgesetze. Und sie tun dies in doppelter Richtung. Sie leiten uns einmal praktisch. Und sie leiten uns zum anderen in unserer Beurteilung räumlicher Formen und Bewegungen.

Auch dies zeigt uns alltägliche Erfahrung. Ich habe etwa, um zunächst ein weniger unmittelbar hierher gehöriges Beispiel anzuführen, einen unmittelbaren Eindruck davon, welche Bewegungen beim Menschen natürlich, und welche gewaltsam sind, d. h. bei welchen ein einmal vorhandener Bewegungsanstoſs, oder eine einmal vorhandene, vielleicht nicht allzu einfache Kombination von solchen, frei sich auswirkt; bei welchen anderen Bewegungen dagegen Störungen hinzutreten, Hemmungen mitwirken, neue Bewegungsanstöſse den natürlichen Ablauf einer bereits eingeleiteten Bewegung unterbrechen oder korrigieren.

Ein ähnlich sicheres Gefühl habe ich dann aber auch bei der Beurteilung von Bewegungen in der Körperwelt.

Endlich vollziehen wir aber solche Beurteilungen vor allem angesichts der geometrischen Formen. Und dabei leitet uns das mechanische Gefühl — nicht immer sicher, aber im Ganzen erstaunlich sicher.

Mechanische Interpretation und Wiedererkennung der Linie.

Auf Eines sei hier noch besonders hingewiesen. Woran eigentlich erkenne ich den Kreis als Kreis, die Ellipse als

Ellipse, die Wellenlinie als Wellenlinie, die Spirale als Spirale? Ich denke dabei speziell etwa an jene Spirale, bei welcher die Krümmung erst rascher und rascher sich vollzieht, dann sich verlangsamt, und endlich asymptotisch in Gleichheit der Krümmung übergeht.

Vielleicht antwortet man auf diese Frage: Ich habe solche Linien öfter gesehen, und erkenne sie nun auf Grund des sinnlichen Formgedächtnisses wieder.

Indes dies ist unter Umständen eine Unmöglichkeit. Vielleicht habe ich — um aus jenen Beispielen ein relativ einfaches zu wählen — niemals eine Wellenlinie gesehen, die der jetzt von mir wahrgenommenen gleicht. Ich sah nur allerlei andere Wellenlinien. Dann erkenne ich die gegenwärtige Wellenlinie nicht als solche, weil sie in ihren einzelnen Teilen mit den Gedächtnisbildern der vergangenen übereinstimmt, sondern weil jene mit diesen das Gemeinsame haben, das die Wellenlinie überhaupt zur „Wellenlinie" macht.

Aber dies Gemeinsame aller Wellenlinien findet sich nirgends in dem anschaulich Gegebenen. Die Wellenlinie wird nicht zur Wellenlinie durch eine bestimmte Form der Krümmung, die da oder dort sich findet, auch nicht durch die Folge und das Ineinanderübergehen bestimmter Krümmungen. Es ist überhaupt nichts von dem, was ich an der bestimmten Wellenlinie sehe, den Wellenlinien überhaupt gemein.

Sondern das charakteristisch Gemeinsame aller Wellenlinien ist einzig das Gesetz ihrer Bildung, das mechanische Gesetz der Wellenbewegung. Dieses Gesetz habe ich im „Gefühl". Und daran erkenne ich die Wellenlinie als solche wieder.[1])

Aus diesem Sachverhalt erklärt sich auch einzig das sonst völlig Unerklärliche, dafs ich eine Form, die einer anderen durchaus gleich ist, mitunter n i c h t als ihr gleich erkenne, auch wenn diese andere unmittelbar daneben gegeben ist. Es hat

---

[1]) Ich bezeichne das charakteristisch Gemeinsame der Wellenlinie geflissentlich nicht, wie einige tun würden, als „Gestaltqualität". Dieser Name ist ungeschickt. In jedem Falle ist er ein blofser Name, der über die Natur des „Gemeinsamen" gar nichts sagt. In unserem Falle ist die „Gestaltqualität" das gemeinsame mechanische Gesetz, genauer das Gefühl davon.

eben in solchen Fällen der Eindruck der mechanischen Gesetzmäfsigkeit eine Änderung erfahren.

Hierfür nur ein Beispiel: Ich unterbreche etwa an einem oder mehreren Punkten die Kreislinie durch einen Querstrich. Dann bleibt die Kreislinie fürs Auge unverändert. Aber der Eindruck der Kontinuität der Bewegung ist gestört. Sie hat für meinen Eindruck ihre Einheitlichkeit oder ihren inneren Zusammenhang verloren. Die gleichmäfsig fortschreitende und durch das Ganze einheitlich durchgehende Bewegung, welche die Linie zum Kreise rundet, ihre natürliche Tendenz, in gerader Linie weiter zu gehen, immer von neuem aufhebt, sie von Moment zu Moment stetig nach der Mitte ablenkt, und so in einheitlichem Flusse in sich selbst zurückkehren läfst, scheint unterbrochen. Demgemäfs scheint die Kreislinie im Vergleich mit einer anderen, die ihr vollkommen gleicht, bei der aber diese Querstriche fehlen, oder auch im Vergleich mit dem Gedächtnisbild der reinen Kreislinie, in entsprechender Weise verschoben, geknickt, verbogen. „In entsprechender Weise", d. h. so, wie es diese veränderten mechanischen Bedingungen naturgemäfs mit sich bringen. Dieser Eindruck ist so zwingend, dafs ich meine, die entsprechenden Änderungen der Krümmung an den Unterbrechungsstellen unmittelbar zu sehen. Es überwiegt eben in meiner Beurteilung das mechanische Moment oder Moment der Bewegung, das für mich in der Kreislinie liegt. Es verrät sich nicht nur dem Gefühl mit zwingender Deutlichkeit, sondern es erweist sich auch in der Beurteilung der Kreisform dem Augenschein überlegen. Weil die Linie unter Voraussetzung der veränderten mechanischen Bedingungen diese Veränderung erleiden mufs, darum scheint sie mir dieselbe zu erleiden.

Zur Illustration dieses Sachverhaltes füge ich ein im übrigen nicht hierher gehöriges Analogon hinzu. Ich denke an die Gröfsenschätzung verschieden weit vom Auge entfernter Objekte. Ist von zwei einander gleichen, aber verschieden grofsen Objekten das gröfsere soviel weiter vom Auge entfernt, dafs beide gleich grofs gesehen werden, so scheinen sie doch nicht gleich grofs, sondern ich meine das entferntere und tatsächlich gröfsere

auch grösser zu sehen. Aus dem Bewusstsein, dass das weiter entfernte Objekt grösser sein müsse, ergibt sich auch hier der Eindruck, dass es grösser gesehen werde.

Nach dem Gesagten ist kein Zweifel: Es scheint in den geometrischen Gebilden nicht nur eine mechanische Gesetzmässigkeit sich zu verwirklichen, sondern die Vorstellung derselben ist im unmittelbaren Eindruck von diesen Gebilden das herrschende Element.

Sukzessive Auffassung und Einfühlung.

Im Vorstehenden ist nun einstweilen die Tatsache der mechanischen Deutung räumlicher Formen, und zugleich die Abhängigkeit des ästhetischen Eindrucks von derselben festgestellt. Es fragt sich aber jetzt: Wie kommt die mechanische Interpretation zustande? d. h. wie geht es zu, dass wir die ruhenden Formen in Bewegung auflösen, und in der Folge allgemeinen Bewegungsgesetzen unterwerfen? Und dazu tritt die zweite Frage: Wie bedingt dieselbe den ästhetischen Eindruck?

Die erste dieser beiden Fragen muss aber gleich bestimmter so gefasst werden: Wie geschieht es, dass wir die mechanische Deutung mit Notwendigkeit vollziehen? Denn notwendig muss dieselbe sein, wenn daraus die Schönheit der geometrischen Formen begreiflich sein soll. Schönheit sprechen wir ja den Formen nicht nach Belieben zu, sondern sie ist das Recht und Eigentum der Objekte. D. h., was die Schönheit eines Objektes begründen soll, muss jederzeit unabtrennbar diesen Objekten angehören.

Und die zweite Frage beantworte ich gleich dahin: Nicht die mechanische Interpretation als solche, sondern erst die damit unmittelbar verbundene Vermenschlichung ist der Grund des ästhetischen Eindrucks.

Ich bezeichne hier die Vermenschlichung als unmittelbar mit der mechanischen Interpretation verbunden. In der Tat verhält es sich so: Weder die mechanische Deutung, noch die Vermenschlichung ist das Erste, sondern Beides entsteht zumal.

Wir kennen aber auch für beides bereits die Voraussetzungen. Zweierlei, das doch in Einem zusammentrifft, ist zunächst zu bemerken.

In erster Linie dies: Wie die Auffassung der räumlich ausgebreiteten Naturobjekte, so geschieht auch die Auffassung der Linie naturgemäfs sukzessiv. Wir nehmen Teil um Teil hinzu, und gewinnen so das Ganze der Linie. Sie entsteht. D. h. nicht das optische Bild oder das Gesichtsbild der Linie entsteht. Dies ist vielmehr bei dem fraglichen „Entstehen" vorausgesetzt. Aber dieses Gesichtsbild steckt zunächst in seiner Umgebung; es ist lediglich in dem Ganzen, das ich sehe, mitgegeben. Soll die Linie als dieses selbständige Objekt für mich bestehen, so mufs ich sie erst verselbständigen. Ich mufs sie aus der Umgebung herausnehmen oder heraussondern; ich mufs sie für sich auffassen. Und dies eben geschieht sukzessive. In dieser sukzessiven „Apperzeption" entsteht die Linie als dies abgesonderte Objekt.

Dies Entstehen nun ist, als Entstehen eines Räumlichen, ohne weiteres Bewegung. Und diese Bewegung ist nicht vorgestellte, sondern unmittelbar erlebte Bewegung. Sie ist zunächst Bewegung meiner, nämlich meiner inneren Tätigkeit; sie ist mein Tun. Aber eben dieses Tun ist zugleich Sache der Linie. Wie das sukzessive Entstehen des Felsen, von welchem auf S. 186 ff. die Rede war, so ist auch das sukzessive Entstehen der Linie nicht Sache meiner Willkür, sondern das Dasein und die Form der Linie nötigt mich, sie entstehen zu lassen. Es nötigt mich dazu die Ausdehnung, das räumliche „Nacheinander" und zugleich Aneinander der Punkte oder Teile der Linie. Mein Tun ist also in der Form der Linie begründet. Es „haftet" daran. Kurz, die Bewegung und das Tun haben „Objektivität".

Auch hier verhält es sich so — nicht für meine Reflexion. Für diese liegt die Bewegung ganz und gar nicht in der Linie. Ich allein vollziehe sie, ich allein strebe von Punkt zu Punkt der Linie fort. Aber auch hier wiederum handelt es sich nicht darum, was mir die Reflexion sagt, sondern was ich in der unmittelbaren Betrachtung der Linie erlebe. Und dann bleibt es dabei: Ich

fühle mein Streben und Tun an die Linie gebunden, in ihr gegeben, als ihre Sache; kurz, ich fühle mich fortstrebend und tätig in der Linie.

Dies aber ist, wie wir wissen, der Sinn der Einfühlung. Dieselbe bezeichnet diese Objektivierung meines Selbstgefühls, dies „mich Fühlen in einem Andern". Die apperzeptive Bewegung, wodurch die Linie „entsteht", wird also in die Linie „eingefühlt".

Und damit ist nun auch schon das Andere, das ich oben im Auge hatte, mitgegeben. Die sukzessive Betrachtung ist Hinzunahme von Teil zu Teil, und damit sukzessive Schaffung einer Einheit. Und diese Einheit ist objektive Einheit. D. h. auch sie ist in der Linie begründet. Sie ist begründet in dem räumlichen „Zusammenhang", dem Aneinander der Teile; in dem stetigen oder ununterbrochenen „Fortgang" der Linie. Wiederum ist diese Einheit in Wahrheit die Einheit meiner, des Auffassenden; sie ist die Einheit dieses inneren Aktes. Aber eben diese liegt in der Linie, oder gehört zu ihr. Die Einheit erscheint also als der Linie anhaftend, als ihre Einheit. Die Linie schliefst sich selbst zur Einheit zusammen. Sie tut dies in jedem Moment ihres Entstehens, d. h. in jedem Moment von neuem.

Übergang zur empirischen Einfühlung.

Hiermit ist nun aber noch nicht die volle mechanische Interpretation, also auch noch nicht die volle Vermenschlichung, gegeben. Es ist das Allgemeine gewonnen: das Entstehen der Linie und ihrer Form durch innere Tätigkeit überhaupt. Es fehlt noch die mechanische Gesetzmäfsigkeit. Es fehlt eben damit die Verschiedenheit der „Kräfte", durch welche für unsere ästhetische Betrachtung die verschiedenartigen Linien ihr Dasein haben und ihren individuellen Charakter gewinnen. Und es fehlt die Wechselwirkung solcher Kräfte. Es ist nur allerdings für diese weitergehende und individualisierende mechanische Interpretation und die entsprechende Vermenschlichung in jenem „Allgemeinen" die Basis oder der Rahmen gegeben.

Dieser Rahmen füllt nun aber notwendig sich aus. Ist einmal Bewegung in den Linien, so verfällt diese notwendig den aus der Erfahrung uns bekannten mechanischen Gesetzen. Es baut sich je nach der Beschaffenheit der Linie auf jener Basis ein reicheres oder minder reiches System von Kräften und Bewegungskomponenten auf. Es gewinnt jener Rahmen eine reichere oder minder reiche Ausfüllung. Diese ist zugleich, sofern das Ausfüllende „Kräfte" sind, eine entsprechend reiche Vermenschlichung.

Doch liegt hier noch ein Problem vor. Es ist uns unmittelbar verständlich geworden, wie die körperlichen Dinge, der auf meiner Hand liegende, oder der als in der Luft schwebend vorgestellte Stein, oder die Kugel, die auf eine andere Kugel stöfst, zu Trägern von Kräften werden können. Aber alles, was diese Einfühlung begründete, trifft ja bei der abstrakten Linie nicht zu. Zu dieser treten wir weder in reale Wechselbeziehung, noch finden wir in ihr Kausalzusammenhänge. Hier scheinen darum noch besondere Anknüpfungspunkte für die Einfühlung der bestimmten Kräfte und Tätigkeiten erforderlich.

Solche fehlen nun aber nicht. Ich sagte oben: Der Gegensatz der vertikalen und der horizontalen Richtung sei kein geometrischer, sondern ein mechanischer. Jene Richtung sei die Richtung der Schwere und der unmittelbaren Gegenwirkung gegen dieselbe, diese die zur Schwere neutrale Richtung.

Hiergegen nun könnte bemerkt werden: Die vertikale Richtung ist doch zunächst einfach die von unten nach oben, bezw. umgekehrt, laufende, die horizontale die von rechts nach links, bezw. umgekehrt, gehende.

Diese Bemerkung wäre gewifs richtig. Aber nun frage ich: Was besagt dies? Was *kennzeichnet* das Oben und Unten, das Rechts und Links? Was hebt die Richtung von unten nach oben, und die von rechts nach links, bezw. umgekehrt, aus der unendlichen Menge der Richtungen heraus und veranlafst uns, sie mit diesen besonderen Namen zu benennen? Worin besteht der ursprüngliche Sinn jener Worte?

Die Antwort hierauf lautet: Er besteht in bestimmt charak-

terisierten Bewegungsweisen meines Körpers. „Oben“ nennen wir das, zu dem wir fühlbar uns aufrichten; „Unten“ das, zu dem wir fühlbar herabsinken. „Vertikale Richtung“, dies heifst ursprünglich nichts anderes, als Richtung des Sichaufrichrichtens, bezw. des Herabsinkens, nämlich meines Körpers. Ebenso sind Rechts und Links von Haus aus Namen für Richtungen, die durch bestimmte, unmittelbar als verschieden und entgegengesetzt erlebte Bewegungen unseres Körpers, nämlich eben der Bewegungen nach rechts und links, charakterisiert sind.

Es gibt also zunächst ein spezifisch charakterisiertes Oben und Unten, Rechts und Links an meinem Körper. Indem ich dann meinen Körper in den umgebenden Raum einordne, oder die Dinge aufser mir auf den Körper beziehe, kommt auch in sie das Oben, Unten, Rechts, Links hinein. Und erst jetzt gibt es auch aufser mir die beiden vor allen anderen ausgezeichneten Richtungen.

Damit ist nun doch noch nicht ohne weiteres der gesuchte Anknüpfungspunkt für die Einfühlung bestimmter Kräfte und Tätigkeiten in die vertikale und horizontale Linie gegeben. Es ist nicht etwa damit, dafs ich die Richtung der vertikalen Linie, die ich sehe, zur Richtung, in der ich meinen Körper aufrichte, in Beziehung setze, und dem aufgerichteten Körper gleichgerichtet erkenne, zugleich die Einfühlung des Sichaufrichtens in diese Linie vollzogen. Aber es ist jetzt begreiflich, wie diese Einfühlung zu stande kommen mufs.

Ich betrachte die vertikale Linie. In dieser Betrachtung liegt für mich die fühlbare Aufforderung, der Linie mit den Augen, und weiterhin dem Kopf und dem Körper, zu folgen. D. h. ich erlebe eine Tendenz der Aufwärts- bezw. Abwärtsbewegung der Augen, weiterhin des Kopfes und des Körpers, eine Tendenz der Aufrichtung des Kopfes, und der vertikalen Streckung des Körpers, bezw. eine Tendenz der Bewegung des Kopfes und Körpers nach unten. Ich fühle in der Betrachtung der Linie an ihr Dasein und ihre Form eine Tendenz des Sichaufrichtens, bezw. der entgegengesetzten Bewegung unmittelbar gebunden.

Dies nun heifst nichts anderes als: Ich fühle dies mein

räumliches Tun in die Linie ein. In der Linie also ist für mich ein solches Tun. Es ist in ihr ein Sichaufrichten, bezw. ein eigentätiges Herabsinken.

Ein andermal betrachte ich — in der natürlichen, d. h. aufrechten Kopfhaltung — eine horizontale Linie. Hier fühle ich die Tendenz zu gleichartigen, und zugleich gegen das Oben und Unten neutralen, Bewegungen nach rechts und links. Ich fühle in mir ein Gleichgewicht der Tendenzen der Rechts- und Linksbewegung. Auch dies Gleichgewicht finde ich an das Dasein und die Form der Linie gebunden. Ich fühle also in sie dies Gleichgewicht ein. Die horizontale Linie wird für mich zur Linie dieses Gleichgewichtes.

Hiermit ist deutlich geworden, wie ich dazu komme, ein bestimmt gerichtetes und bestimmt geartetes Tun in die vertikale und die horizontale Linie einzufühlen. Diese Einfühlung nun ist es erst, die das spezifische Wesen der vertikalen und horizontalen Richtung ausmacht.

Ich füge endlich noch einen weiteren Fall dieser Einfühlung hinzu: Ich betrachte jetzt eine beliebige ausgedehnte und begrenzte Linie oder Fläche. Hier gebieten die Grenzen meiner apperzeptiven Bewegung halt. Sie begrenzen fühlbar meine Tendenz des Weiter- und Weitergehens von Punkt zu Punkt, oder von Teil zu Teil. Aber diese Bewegung und diese Tendenz ist an die Linie oder Fläche gebunden, ist also für mich eine Bewegung und Tendenz in der Linie oder Fläche. Die Linie oder Fläche also wird in ihrem Ausdehnungsstreben durch die Grenzen gehemmt oder eingeschränkt. Der ausdehnenden Tätigkeit in der Linie wirkt eine begrenzende Tätigkeit entgegen.

Einfühlung von Kräften u. s. w.

Mit solchen, in der unmittelbaren Betrachtung sich ergebenden Einfühlungen bestimmter Tätigkeiten nun ist die Linie, bezw. Fläche unmittelbar hinübergerückt in das Gebiet der Dinge, oder, allgemeiner gesagt, der körperlichen Räumlichkeit.

Und nun unterliegt sie notwendig der allgemeinen mechanischen Gesetzmäfsigkeit, die in dieser Sphäre erfahrungs-

gemäfs herrscht. Zugleich erfahren damit diese Tätigkeiten je nach Umständen diese oder jene nähere Bestimmung, Ausgestaltung, Bereicherung.

Auch dies zeigt uns unsere vertikale Linie in einfachster Weise. Sie ist von unten nach oben oder umgekehrt tätig. Diese Tätigkeit ist meine Tätigkeit, in die Linie eingefühlt. In dieser aber liegt unmittelbar dies, dafs sie eine die Schwere überwindende Tätigkeit, bezw. eine Tätigkeit der Schwere ist. Als solche fühle ich ja meine vertikale Tätigkeit unmittelbar. Damit nun tritt die vertikale Linie unweigerlich unter den Gesichtspunkt der mechanischen Gesetzmäfsigkeit, nach welcher die Schwere wirkt, oder ihre Wirkung aufgehoben, bezw. ihr standgehalten wird.

Analoges gilt aber von jeder Linie. Jede Linie ist zunächst Gegenstand jener sukzessiven Apperzeption, die wir in gleicher Weise allen Linien, wie überhaupt allem räumlich Ausgedehnten gegenüber üben. Daraus ergibt sich zunächst eine Einfühlung ohne bestimmteren Inhalt; jene, kurz gesagt, „allgemeine apperzeptive Einfühlung".

So lange es nun bei dieser allgemeinen Einfühlung bleibt, ist die Linie einfach eine, vermöge eigener Tätigkeit in dieser oder jener gleichbleibenden oder veränderlichen Richtung entstehende oder verlaufende Linie, ohne nähere Bestimmung dieser Tätigkeit, also ohne Beantwortung der Frage, warum dieselbe diese und nicht eine beliebige andere Form entstehen lasse.

Diese Frage findet dann aber jedesmal ihre Antwort, indem die Bewegung oder die räumliche Tätigkeit, eben als Bewegung oder räumliche Tätigkeit, der allgemeinen mechanischen Gesetzmäfsigkeit verfällt, die erfahrungsgemäfs für diese bestimmte, z. B. für diese bestimmt gerichtete Linie gilt. Und dabei treten jedesmal solche Anknüpfungspunkte, wie die bei der vertikalen, der horizontalen, der begrenzten Linie aufgezeigten, vermittelnd ein. In allen Linien, wie in allen räumlichen Formen überhaupt, kehren ja jene Gegensätze der Vertikalität und Horizontalität, des Oben und Unten, des Rechts und Links, und vor allem der Ausdehnung und Begrenzung wieder.

So ist etwa die Wellenlinie, abgesehen von der Erfahrung, und der daraus gewonnenen mechanischen Gesetzmäſsigkeit, lediglich eine Linie, die vermöge einer inneren Tätigkeit verläuft, so wie sie eben verläuft. Auch hier fehlt zunächst die nähere Bestimmung der Tätigkeit, aus welcher uns begreiflich wird, warum sie in dieser Form verläuft. Aber diese Tätigkeit gewinnt ihre nähere Bestimmung, indem sie der mechanischen Gesetzmäſsigkeit verfällt. Die Linie wird jetzt zur Linie eines nach allgemeinen Gesetzen der Wellenbewegung sich vollziehenden sukzessiven elastischen Auf- und Abwogens.

Oder, noch ein weniger einfaches Beispiel: Die Spirale von der oben bezeichneten Form, d. h. die Spirale, deren Krümmung erst rascher, dann langsamer zunimmt, und schlieſslich nach dem Ende der Linie zu der konstanten, d. h. kreisförmigen Krümmung sich nähert, ist, abgesehen von der mechanischen Gesetzmäſsigkeit, nichts als eine tatsächlich, obzwar aus eigener Kraft, in der bestimmten Form sich krümmende Linie, ohne daſs verständlich wäre, warum sie gerade so sich krümmt. Indem aber auch diese Linie der mechanischen Gesetzmäſsigkeit verfällt, wird dieselbe zu einer Linie, die entsteht, indem in eine gleichförmig gekrümmte, elastische Linie eine geradlinige, also auf die Streckung der Linie hinzielende Bewegung hineinwirkt, die am einen Ende der Spirale einsetzt, und gegen das andere Ende derselben in der Überwindung des Widerstandes allmählich erlahmt. Sie erscheint als das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen dieser geradlinigen Bewegung und der elastischen Gegenwirkung der gekrümmten Linie. Die streckende Bewegung hebt anfänglich die Krümmung bis zu gewissem Grade auf, weckt aber, indem sie dies tut, in der elastischen Linie eine wachsende Gegentendenz, d. h. eine wachsende Tendenz zur Rückkehr in die ursprüngliche Krümmung. Diese Tendenz verwirklicht sich immer leichter, einmal vermöge dieser Steigerung ihrer Intensität, zum anderen vermöge der Abnahme der streckenden Bewegung. Es vollzieht sich also zunächst eine immer raschere Rückkehr zur ursprünglichen Krümmung. Indem aber diese sich vollzieht, nimmt die Tendenz der Rückkehr sukzessive ab. Es vollzieht sich also von einem Punkte

an die Annäherung an die ursprüngliche Krümmung immer langsamer. Im Endpunkt der Linie endlich ist die Rückkehr völlig vollzogen. Dieser Punkt ist demgemäfs der Ruhepunkt des Ganzen.

Zweites Kapitel: Spezielleres zur Ästhetik einfacher Formen.

Wechselbeziehung der allgemeinen apperzeptiven und der erfahrungsgemäfsen Einfühlung.

Jene ursprüngliche „allgemeine apperzeptive Einfühlung", d. h. die einfache Tatsache, dafs ich meine Tätigkeit der sukzessiven Auffassung in die ruhende Linie einfühle, bezeichnete ich als die Basis oder den Rahmen der Einfühlung in räumliche Formen; die erfahrungsgemäfse Einfühlung dagegen, die sich mir aus der kausalen Bedingtheit und Gesetzmäfsigkeit der Bewegung in der körperlichen Welt ergibt, als die nähere Bestimmung und Ausgestaltung des Inhaltes dieser Einfühlung.

Dies Letztere nun will zugleich sagen, dafs in der erfahrungsgemäfsen Einfühlung zu jener ursprünglichen apperzeptiven Einfühlung doch nichts qualitativ Neues hinzukommt. Hierauf wurde schon oben, bei der Einfühlung in die körperlichen Dinge, Gewicht gelegt. Ich betone aber hier diesen Sachverhalt noch einmal besonders.

Die Erfahrung ist zweifellos im Vergleich mit der einfachen sukzessiven Auffassung ein neues Moment. Das auf Grund derselben Eingefühlte, und die Einfühlung selbst aber, ist gleicher Art, wie bei jener allgemeinen apperzeptiven Einfühlung. Auch die Strebungen, Tätigkeiten, Kräfte, von denen ich auf Grund der Erfahrung spreche, sind, wie wir sahen, Apperzeptionserlebnisse, und sie sind Apperzeptionserlebnisse von gleicher Art, wie jene apperzeptive Bewegung, d. h. jene in die Linie eingefühlte sukzessive Auffassung der Teile der Linie. Auch die mechanischen Kräfte sind ihrem ursprünglichen Wesen nach

nichts als von mir verspürte Tendenzen und Nötigungen zu einer inneren Bewegung, Tendenzen und Nötigungen von Einem zum Anderen innerlich fortzugehen, oder Eines zum Anderen innerlich hinzuzunehmen. Sie sind diese Tendenzen und Nötigungen, eingefühlt in die Objekte der Betrachtung. — Und auch die Einfühlung selbst ist beide Male eine und dieselbe Sache.

Bei alledem ist nun aber wichtig, festzuhalten, dafs jene „allgemeine apperzeptive Einfühlung", durch welche überhaupt die Linie für mich entsteht, die notwendige Grundlage oder der notwendige Rahmen ist. Sie ist es, die zuerst Leben in die ruhende Linie bringt. Erst nachdem dies geschehen ist, kann sich die Ausgestaltung dieses Lebens durch die Gesetze der Erfahrung vollziehen.

Doch müssen wir hier noch etwas mehr sagen. Es bleibt dabei: Die Erfahrung gibt der Einfühlung ihren bestimmten Inhalt. Aber auch die blofse sukzessive Auffassung einer Linie wirkt schon bestimmend auf die Art der Bewegung und Tätigkeit, die wir in die Linie einfühlen. Sie bestimmt durch ihre eigene Richtung die Richtung, in welcher die Linie entsteht, und sie bestimmt damit zugleich auch qualitativ die „mechanische Interpretation".

Dabei bestehen aber die beiden Möglichkeiten: Die Richtung der sukzessiven Auffassung der Linie, und demnach die Richtung, welche die auf Grund derselben eingefühlte Bewegung und Tätigkeit in der Linie gewinnt, ist von mir willkürlich festgestellt. Oder aber die Natur der Linie bezw. ihr Zusammenhang mit anderen Linien bedingt, der Natur meiner Auffassungstätigkeit zufolge, oder, umgekehrt gesagt, die Natur meiner Auffassungstätigkeit bedingt, auf Grund der Beschaffenheit der Linie bezw. ihres Zusammenhanges mit anderen Linien, eine bestimmte Richtung der sukzessiven Auffassung, und damit der Bewegung und Tätigkeit in der Linie.

Diese Bedeutung jener allgemeinen apperzeptiven Einfühlung zeigt sich deutlich in einem bereits oben hervorgehobenen Umstand. Wir sahen, die gerade Linie ist Gegenstand einer anderen erfahrungsgemäfsen Einfühlung, und gewinnt demnach ein anderes „inneres Wesen", je nach der besonderen Be-

schaffenheit meiner sukzessiven Betrachtung. Dies gilt insonderheit etwa von der vertikalen Linie. Gesetzt eine solche Linie steht für sich, so habe ich Freiheit, in meiner sukzessiven Auffassung derselben unten und oben zu beginnen. Beginne ich nun unten, dann fordert die Linie den Fortgang in der Richtung nach oben; sie entsteht in dieser Richtung. Und dies Entstehen wird dann, für die empirische Einfühlung, zu einem Entstehen durch sukzessive Überwindung der Schwere. Ein andermal beginne ich die Betrachtung am oberen Ende. Jetzt entsteht die Linie in der umgekehrten Richtung. Und nun ist auch ihr mechanisches Wesen ein anderes. Sie sinkt vermöge der Schwere herab, so lange, bis die Wirkung der Schwere mit der Gegenwirkung des inneren Zusammenhaltes der Linie sich ins Gleichgewicht gesetzt hat. Hier erweist sich deutlich die, unabhängig von der mechanischen Gesetzmäſsigkeit bestehende apperzeptive Einfühlung als das Erste. Sie bestimmt, wie gesagt, die Richtung, in welcher die hinzutretende Naturgesetzmäſsigkeit wirkt, und damit auch die Art derselben.

Wichtiger aber noch ist dieser Sachverhalt, wenn der Ausgangspunkt, und demnach auch die Richtung der sukzessiven Auffassung nicht willkürlich, sondern mir durch die Natur meiner Auffassungstätigkeit, oder der Linie, bezw. durch ihre Beziehung zu anderen Linien, vorgeschrieben ist.

Eine vertikale Linie erstrecke sich von der Mitte einer horizontalen Linie aus nach oben. Hier besteht zunächst die Forderung der Auffassung des Liniensystems als eines Ganzen, oder genauer, die Forderung, das Liniensystem als Ganzes sukzessive entstehen zu lassen.

Dieser Forderung nun kann ich nur genügen, indem ich das Liniensystem von einem einzigen Ausgangspunkt entstehen lasse. Als solcher aber bietet sich mir der den beiden Linien gemeinsame Punkt dar. Es liegt in der Natur meiner Auffassungstätigkeit, daſs ich von diesem gemeinsamen Punkt ausgehe, und von ihm nach rechts und links, andererseits längs der vertikalen Linie, also nach oben, betrachtend mich wende, und demgemäſs in diesen und keinen anderen Richtungen die Linien entstehen lasse. Und damit ist nun wiederum die

mechanische Interpretation vorgeschrieben. Die vertikale Linie erhebt sich, entsteht also wiederum durch Überwindung der Schwere. Und in der horizontalen Linie wirkt die ausdehnende Kraft nicht von einem Ende zum andern, sondern von ihrer Mitte aus nach den beiden Enden zumal.

Die erfahrungsgemäfse Einfühlung schafft, so sagte ich, die mannigfaltigen Kräfte. Sie schafft damit zugleich Wechselwirkungen von Kräften, so die Wechselwirkung der Schwere und der gegen sie angehenden und sie überwindenden Kraft.

In solcher Wechselwirkung nun gesellt sich auch hier, wie bei den körperlichen Formen, zur Aktivität die Passivität, das Erleiden einer Wirkung, das Nachgeben und das Widerstehen. Es entsteht insbesondere auch dasjenige Nachgeben, aus welchem eine mit dem Nachgeben wachsende Gegenwirkung resultiert. Es entsteht mit einem Wort die Elastizität. Darauf kommen wir weiter unten zurück.

Freiheit und Zwang in der Linie.

Solchem Nachgeben oder solcher Passivität steht gegenüber die Passivität im Sinne des erlittenen Zwanges. Solcher Zwang ist Lebensnegation. Und wie jenes Nachgeben erfreulich, so ist dieser Zwang unerfreulich und ästhetisch unwert. Er macht die Linie häfslich.

Die Freiheit dagegen von solchem Zwange ist — Freiheit, nämlich innere Freiheit der Form. Und diese läfst die Form schön erscheinen.

Hiermit kommen wir auf den für die Raumästhetik wichtigsten Begriff, nämlich eben den Begriff der Freiheit. Freiheit einer Form ist nichts als die ungehemmt sich auswirkende, zugleich im Lichte menschlichen Tuns betrachtete, innere mechanische Gesetzmäfsigkeit der Form.

Solche Freiheit nun finden wir nicht in jeder beliebigen Linie. Die Unterordnung der räumlichen Formen unter die mechanische Gesetzmäfsigkeit ist zunächst eine Forderung. Es besteht für mich eine Nötigung, sie im Lichte der mir bekannten mechanischen Gesetze zu betrachten. Aber es ist bei jeder

bestimmten Linie die Frage, ob solche Unterordnung mir ohne Rest gelingt, ob mir die Formen aus den in ihnen selbst gegebenen Kräften oder Tätigkeiten nach mechanischer Gesetzmäfsigkeit begreiflich werden. Gesetzt, dies ist der Fall, dann erst sind die Formen in Wahrheit in sich selbst mechanisch gesetzmäfsig. Und dann sind sie frei. Und diese Freiheit ist ihre Schönheit.

Bei diesem Begriff der Freiheit müssen wir aber einen Augenblick verweilen. Ich fühle mich selbst frei, wenn in mir der Grund meines Tuns liegt, wenn in meinem Tun das, was in mir ist, durch nichts Fremdes gehemmt sich auswirkt. So ist auch die räumliche Form frei, in welcher das, was in ihr liegt, ungehemmt sich auswirkt. Dies heifst aber, dafs die in ihr selbst liegenden Kräfte ihrer eigenen Gesetzmäfsigkeit gemäfs sich auswirken.

Diese Kräfte sind, sofern sie der Form als Einheit zukommen, nicht einem Stück derselben, Lebensmöglichkeiten und Lebensbetätigungen eines Individuums, eines einzigen von mir eingefühlten Ich. Es ist also die Freiheit der Form die von mir in die Form eingefühlte Freiheit eines Individuums, und im letzten Grunde Freiheit des Individuums, das ich „mich selbst“ nenne.

Dabei ist doch Eines immer festzuhalten: Das erste Fundament der Einfühlung ist dies, dafs ich überhaupt betrachtend in der Form bin. Und ich bin, wenn die Einfühlung eine vollkommene ist, betrachtend ganz darin. Ich bin also in der Einfühlung nicht dies reale Ich, sondern bin von diesem innerlich losgelöst, d. h. ich bin losgelöst von allem dem, was ich aufser der Betrachtung der Form bin. Ich bin nur dies ideelle, d. h. dies betrachtende Ich. Als solches also fühle ich in der Form mich frei, und lebe in ihr frei mich aus.

Und soweit nun diese Einfühlung besteht, sind Formen schön. Die Schönheit räumlicher Formen ist dies mein „ideelles“ freies Sichausleben in ihnen. Dagegen ist die Form häfslich, wenn ich dies nicht vermag, wenn ich mich in der Form oder in ihrer Betrachtung innerlich unfrei, gehemmt, einem Zwange unterliegend fühle.

So ist etwa die Wellenlinie schön, weil ihr Fortschreiten, ihr rascheres und langsameres sich Biegen, die darin liegende Spannung und Lösung, von mir gefühlt wird als freies Tun und Sichausleben des betrachtend in die Wellenlinie versenkten eigenen Ichs.

Hierin erst vollendet sich der Sinn der Einfühlung in die geometrische Form.

Freiheit der Linie und Freiheit der Naturobjekte.

Was soeben über die „Freiheit“ der schönen geometrischen Form gesagt wurde, erinnert uns aber daran, dafs von Freiheit, die in Formen liegt, schon früher die Rede war: Auch Naturformen gefallen, wenn sie frei sind. Aber dies war eine andere Freiheit. Auch die Freiheit der Naturformen ist Gesetzmäfsigkeit, aber sie ist Gesetzmäfsigkeit von anderem Inhalt.

Ich stellte ehemals die Frage, warum die Teile der Eiche zueinander gehören, oder warum sie eine „objektive Einheit“ ausmachen. Diese Frage wurde so beantwortet: Weil Erfahrung uns gelehrt hat, sie in die Einheit eines einzigen pflanzlichen Lebenszusammenhanges zu vereinigen. Hier liegt Gewicht auf dem Lebenszusammenhange. Nicht dies kommt ästhetisch in Betracht, dafs jene Formen einen erfahrungsgemäfsen Formenzusammenhang bilden, sondern dafs das darin waltende Leben erfahrungsgemäfs zusammengehörig erscheint.

Dagegen gehören die Teile der Eiche nicht etwa darum für uns zusammen, oder bilden eine objektive Einheit, weil wir nach Naturgesetzen einzusehen vermöchten, wiefern sie notwendig zusammengehören. Dies drückte ich so aus: Dafs Eichbäume Eichblätter und Eicheln tragen, ist eine blofse Naturgewohnheit.

Im vollen Gegensatz dazu nun steht das Hervorgehen der geraden Linie, des Kreises, der Spirale, aus den in sie eingefühlten bewegenden Kräften oder Kombinationen von solchen. Die Linie ist daraus ohne Rest nach uns bekannten Naturgesetzen verständlich.

Zu jenen Naturgewohnheiten kamen die Zufälligkeiten, das Unberechenbare, das aller Regel Spottende der Ausgestaltung der Naturformen im Einzelnen; darin gab sich die besondere Freiheit der Naturformen kund. Dieselbe ist uns, so sahen wir, erfreulich, so wie uns die analoge Freiheit des Menschen erfreulich ist; d. h. als Zeichen inneren Reichtums und innerer Lebendigkeit.

Unendlich vieles, so sagte ich, wirkt ohne Regel auf den Menschen, mannigfache Gedanken und Regungen werden in ihm in jedem Augenblicke natürlicherweise geweckt. Daraus ergibt sich das Bild der Regellosigkeit im Verhalten des Menschen. Umgekehrt weist diese Regellosigkeit auf solchen Reichtum und solche Lebendigkeit hin.

Ebenso aber schliefsen auch die Naturobjekte eine im Einzelnen nicht erkennbare Mannigfaltigkeit der Kräfte und des Zusammenwirkens von solchen in sich. Und auch sie unterliegen tausend zufälligen Einflüssen von aufsen. Und es gehört zum Naturobjekte, dafs es so ist. Dasselbe ist nun einmal nichts für sich, sondern ein Teil des Naturzusammenhanges.

Von dem Naturobjekt nun unterscheidet sich die geometrische Linie eben dadurch, dafs sie nicht im Naturzusammenhange steht. Was ihr Wesen ausmacht, gehört freilich der Natur an. Die mechanischen Kräfte sind Naturkräfte. Aber sie sind in der geometrischen Linie, und den geometrischen Formen überhaupt, aus dem Naturzusammenhang und unendlichen Wechselspiel der Naturkräfte herausgenommen und für sich zur Anschauung gebracht.

Dieser Gegensatz hindert aber nun nicht, dafs dasjenige, was uns die Naturobjekte, und dasjenige, was uns die geometrischen Formen erfreulich macht, auch wiederum als Eines und Dasselbe erscheint. Die Naturdinge sind uns verständlich und erfreulich, wenn sie den Naturgewohnheiten sich fügen, zugleich aber im Einzelnen der Regel spotten, weil darin ihr inneres Wesen, nämlich ihr Wesen als Naturobjekte, frei sich auswirkt oder auszuwirken scheint.

Und die geometrischen Formen sind uns verständlich und

erfreulich, wenn sie aus erkennbarer innerer Gesetzmäfsigkeit unmittelbar sich ergeben, weil darin das innere Wesen dieser Formen, nämlich als aus dem Naturzusammenhang herausgenommener Formen, frei sich auswirkt oder auszuwirken scheint.

Es ist also, was uns dort und hier erfreut, nicht nur beide Male Freiheit, sondern es ist beide Male dieselbe Freiheit; nämlich jedesmal das freie Sichauswirken des inneren Wesens der Formen. Nur ist dies innere Wesen dort und hier ein anderes, dort unanalysierbar in seinem eigenen Inhalt, und zugleich eingeordnet in den unberechenbaren Zusammenhang der Natur, hier ein unmittelbar auffafsbares Zusammen- und Wechselspiel allgemeinster Kräfte, das aus dem Naturzusammenhange herausgelöst ist. Dort ist die Freiheit das freie Sichausleben der unberechenbaren Natur, hier das freie Sichauswirken abstrakter mechanischer Kräfte.

Ich stelle zur nochmaligen Illustration einander gegenüber die Gesetzmäfsigkeit des flatternd herabfallenden dürren Baumblattes und die Gesetzmäfsigkeit, die im Fallgesetz ausgesprochen ist.

Die geometrische Linie, von der im bisherigen die Rede war, repräsentiert uns zugleich die geometrische Form überhaupt. Sie ist der einfachste Fall derselben. Indem in der Fläche zuerst die zweite, im körperlichen Gebilde zu beiden die dritte Dimension hinzutritt, kompliziert sich das mechanische Geschehen, durch welches die Formen entstehen und sich im Dasein erhalten. Es treten auf die in den verschiedenen Dimensionen wirksamen Kräfte. Diese wirken einerseits jede in ihrer Weise, zum andern treten sie zu einander in Wechselwirkung. Die horizontale Einengung der Fläche etwa bedingt die Steigerung der Tendenz der vertikalen Ausdehnung. Die vertikale Volumverminderung, etwa durch Wirkung der Schwere, erzeugt eine Tendenz des Auseinandergehens in die Breite. Aus alledem ergibt sich doch keine Änderung des Sinnes oder der Prinzipien der „ästhetischen Mechanik“.

Besondere Bedingungen der Entstehung der Linie.

Wir haben nun aber diese ästhetische Mechanik noch etwas weiter zu verfolgen. Wiederum denke ich zunächst an Linien,

habe aber immer zugleich auch die flächen- und körperhaften Formen im Auge. Doch begnüge ich mich bei dieser Weiterführung der ästhetischen Mechanik mit kurzen Andeutungen. Genaueres bleibt einer späteren Stelle vorbehalten.

Die erfahrungsgemäfse Zusammengehörigkeit der Teile eines Naturdinges wurde schon bezeichnet als objektive Einheit des Dinges; sie ist zugleich Einheit eines Individuums. So ist auch die Einheit der geometrischen Form Einheit eines Individuums. Nur sind eben jenes Naturindividuen; diese durch gedankliche Herausnahme der Naturkräfte aus der Natur geschaffene Individuen. Wir können jene konkrete, diese abstrakte Individuen nennen.

In der obigen Gegenüberstellung nun der Naturobjekte und der geometrischen Formen war die Einheit oder Individualität der letzteren gedacht als die vollkommenste oder geschlossenste. Es war vorausgesetzt, dafs die Kräfte, die in der geometrischen Linie wirken, der Linie als Einheit, dafs sie also der ganzen Linie zugehören, dafs sie in ihr überall ein für allemal, demnach schon von vornherein gegeben sind; dafs ein, ein für allemal und von vornherein gegebenes Zusammen von Kräften in der Linie frei sich auswirkt. So ist es etwa in der Kreislinie, der Wellenlinie, der regelmäfsigen Spirale. Demgemäfs schliefst der kleinste Teil dieser Gebilde das Ganze in sich. Ist der kleinste Teil gegeben, so folgt daraus die ganze Linie mit mechanischer Notwendigkeit.

Schon diese absolut einheitlichen Formen können nun unter verschiedenen Bedingungen „entstehen“, d. h. in jedem Augenblick von neuem sich erzeugen. Jedes geometrische Gebilde ist ein Wesen von bestimmtem Charakter; z. B. leicht oder schwer beweglich, elastisch oder unelastisch. Je nachdem gibt es sich diese oder jene Form, oder gibt es in dieser oder jener Form sein inneres Wesen kund. Jedermann kennt diesen Unterschied der leichten, schwereren, elastischen u. s. w. Formen.

Es können aber auch in der Natur einer Form bestimmte Widerstände liegen, z. B. ein Biegungswiderstand, oder ein Dehnungswiderstand. Dabei besagt der „Biegungswiderstand“, dafs die Form der fortschreitenden Biegung, der „Dehnungswider-

stand", dafs sie der fortschreitenden Vermehrung oder Verminderung ihrer Ausdehnung, in dieser oder jener Richtung, einen sukzessive wachsenden und schliefslich unendlich grofsen Widerstand entgegenstellt. Beides zusammen besagt, dafs die Wirkung einer in der Linie oder Form vorhandenen Kraft vermöge der Natur der Form im Fortgang dieser Wirkung einer Grenze sich nähert. Auch so entstehen wiederum eigenartige Formen oder Formmodifikationen.

Und weiter: Das Entstehen einer Form kann sich darstellen als ein Entstehen auf Grund eines gegebenen Zustandes, oder eines bereits bestehenden Formtatbestandes. Eine Kraft hat gewirkt, und eine Form, oder eine Zuständlichkeit einer solchen, ins Dasein gerufen. Und nun sehen wir in der Form Kräfte so wirken, wie sie unter Voraussetzung eben dieses gegebenen Tatbestandes wirken müssen.

Dabei bestehen im Wesentlichen zwei Möglichkeiten. Dieser gegebene Tatbestand kann einmal bestehen in einer bestimmten Daseinsweise, welche die Form an dem Punkte, von dem aus sie entsteht und sich entwickelt, also kurz gesagt, in einer Daseinsweise, welche die Form in ihrem Anfangsmoment besitzt, aus welcher sie aber ihrer Natur nach herausstrebt. Es ist etwa einer Linie an dem Ort ihres Enstehens durch das Ganze, dem sie angehört, eine Richtung aufgenötigt, aus der sie nun in ihrem Verlauf vermöge der in ihr selbst liegenden Kräfte sich herausarbeitet. Oder die Form eines Gefäfses hat eine ursprüngliche Enge oder Weite, aus welcher sie in ihrem Fortgang vermöge der in dem Gebilde wirkenden Kräfte heraustritt.

Ein solcher „gegebener Tatbestand" kann aber auch zweitens bestehen im Dasein einer bestimmten Gesamtform. Eine Linie hat etwa ursprünglich eine bestimmte Biegung. Sie hat dieselbe sich gegeben, oder gibt sie sich in jedem Augenblick von neuem. Zugleich aber wirken in ihr, davon unabhängig, Kräfte, die auf die Aufhebung oder Umkehrung derselben zielen. Eine Spirale etwa ist gekrümmt. Sie ist es nach einem bestimmten Gesetz, oder vermöge der Wirkung einer auf solche Krümmung abzielenden Kraft. Zugleich aber ist in ihr eine entgegengesetzte

Kraft, eine Tendenz zur entgegengesetzten Krümmung. Diese verwirklicht sich im Verlaufe der Linie in sukzessiver Überwindung jener Kraft. Auf solche Weise entsteht die Wendespirale.

Ein anderes Bild wiederum ergibt sich, wenn die Linie elastisch gedacht ist. Eine Linie hat ihre Form und hält sie mit gewisser Kraft fest. In diese Linie aber kommt nun eine Bewegung hinein, die auf eine Modifikation dieser Form abzielt. Und dagegen nun übt die Linie oder übt jene Kraft elastischen Widerstand. Wir sahen schon, dafs in solcher Weise die elastische Spirale entsteht.

Davon wiederum ist folgende Möglichkeit zu unterscheiden: Eine Linie entsteht zunächst, so wie es die in ihr liegenden Kräfte vorschreiben. Sie entsteht rein aus sich. Aber in dem Medium, dem Raume, dem Ganzen, dem sie angehört, ist unabhängig davon eine andere Bewegung, etwa eine nach bestimmter Richtung gehende Ausdehnungsbewegung. Jetzt entsteht eine Linie, die nicht aus sich allein, sondern erst aus dem Zusammenwirken dieser selbständigen Faktoren, also aus dem freien Sichentfalten der Linie aus eigener innerer Kraft einerseits, und der Bewegung in dem Medium andererseits verständlich ist. So etwa entstehen alle elliptischen Formen. Die Ellipse kann nicht aus sich allein entstehen; sie ist immer ein gedehnter Kreis; gedehnt durch eine in dem Medium, dem sie angehört, liegende streckende Bewegung.

Oder endlich, eine Linie ist da und hat ihre Form, und strebt sie zu behaupten. Und nun wirkt wiederum, wie soeben angenommen wurde, unabhängig von dieser Linie eine Kraft oder Bewegung in dem Medium, in welchem die Linie sich findet. Aber diese wirkt nun nicht in der Form mit, oder wirkt nicht mit den in der Linie selbst liegenden Kräften zu einem gemeinsamen Ergebnis zusammen; sondern sie wirkt auf die fertige Form, zielt auf eine Modifikation derselben. Und dagegen nun übt die Linie wiederum elastische Gegenwirkung. Sie wirkt hin auf Erhaltung der Form, die sie bereits vorher, lediglich aus eigener Kraft, sich gegeben hat. Es wirkt etwa in dem Raume, in welchem die Wellenlinie sich entfaltet, eine

Kraft, welche diese Linie in ihrer Hauptrichtung zusammenschiebt; und dagegen übt die Linie ihrerseits einen elastischen Widerstand. Daraus entstehen wohlbekannte neue Linien.

Motiv der Verzweigung.

Hier ist immer noch vorausgesetzt, dafs die Linie eine einzige, ungeteilte Linie sei und bleibe. Es ist uns aber auch aus Erfahrungen, die wir angesichts der Natur gemacht haben, verständlich das Motiv des Auseinandergehens, der Gabelung, Verzweigung. In diesem Zusammenhang ist speziell gedacht an das stetige Auseinandergehen, wie es etwa in der Wellenranke stattfindet.

Zwei Kräfte, einerseits gleich und andererseits einander entgegengesetzt gerichtet, seien in einer einzigen Linie an einander gebunden. Dann heben die Wirkungen der entgegengesetzt gerichteten Kraftkomponenten sich wechselseitig auf. Indem sie aber dies tun, erfahren die Kräfte selbst eine sukzessive Steigerung. — Wie man sieht, ist hier wiederum die Elastizität der Kräfte vorausgesetzt. — Dadurch nun wird die zusammenhaltende Kraft stetig überwunden. Und jetzt gehen von einem Punkte an die entgegengesetzt gerichteten Kräfte ihren eigenen Weg. Die eine Bewegung geht stetig in zwei auseinander. Die Linie verzweigt sich.

So entsteht z. B., wie schon angedeutet, die Wellenranke. Sie ist nichts weniger als eine einfache Hinzufügung von Spiralen zu einer Wellenlinie. Die angebliche Wellenlinie ist von der Form der Wellenlinie, und die angeblichen Spiralen sind von der Form selbständiger Spiralen charakteristisch verschieden.

Hinzuzufügen ist noch, dafs freilich bei dieser Wellenranke allerlei besondere Momente mit in Betracht kommen. Die entgegengesetzten Kräfte sind einmal bei ihr besonders geartete. Sie zielen auf entgegengesetzt gerichtete spiralförmige Krümmung. Und diese Kräfte sind aneinander gebunden in einer Linie, die auch eine eigene Kraft — die Kraft oder Tendenz der geradlinigen Fortbewegung — in sich trägt. Und im Fortgang dieser

Hauptlinie entstehen jene antagonistischen Kräfte beständig von neuem. Statt dessen können wir auch sagen: Diese Kräfte erzeugen sich im Fortgang der Hauptlinie, oder im Fortgang der Gesamtbewegung, immer wiederum wechselseitig. Und dazu kommt endlich, als vor allem charakteristisches Merkmal der fraglichen Linie, dies, dafs das Gleichgewicht der beiden antagonistischen Kräfte von vornherein zu Gunsten der einen derselben verschoben ist. D. h. die eine der beiden — an sich gleichen — Kräfte wirkt zunächst, und löst demgemäfs, von einer bestimmten Stelle an, in einer spiralförmig sich abzweigenden Linie sich los. Damit aber gewinnt nun die andere das Übergewicht, und vermag gleichfalls sich loszulösen u. s. w. Natürlich zieht jede der beiden antagonistischen Kräfte, so lange sie an die Hauptlinie gebunden bleibt, diese in ihre Bewegung mit hinein. So entsteht die angebliche „Wellenlinie“. Umgekehrt sind die spiraligen Abzweigungen jedesmal in ihrer Form durch alle die Kräfte, die in der Grundlinie wirken, mitbestimmt.

Die „moderne“ Linie.

Auch diese stetig sich verzweigenden Linien nun sind immer noch absolut geschlossene Individuen; d. h. es wirken in ihnen immer noch ein für allemal, also schon beim Beginn des Verlaufes der Linie, gegebene Kräfte ihrer eigenen Gesetzmäfsigkeit entsprechend sich aus.

Es besteht aber schliefslich auch die Möglichkeit der Bildung stetiger oder ungebrochener Linien, in welchen dies nicht mehr der Fall ist. Die in ihr wirkenden Kräfte sind nicht durchaus von Anbeginn gegeben, sondern es kommen Kräfte und Tätigkeiten in ihrem Verlaufe neu hinzu. Dies doch nicht so, dafs sie in einem Momente fertig und in gewisser Stärke da wären und eingriffen. Daraus würde die gebrochene Linie entstehen. Sondern die Kräfte entstehen sukzessive aus dem Nichts. Und indem sie so entstehen, tritt allmählich ihre Wirkung ins Dasein. In einer solchen Linie gleitet also eine Weise der Bewegung demgemäfs in eine andere, eine Gesetzmäfsigkeit in eine andere, stetig, also ohne Zwang, über. Ich

brauche nicht zu sagen, welche Linie ich hier im Auge habe. Es ist die Linie der spezifisch „modernen“ Linienkunst.

Auch solche Linien sind uns ästhetisch verständlich oder können es sein; nicht mehr rein mechanisch, aber menschlich verständlich. Und sie können demgemäfs erfreulich sein.

Ich gehorche das eine Mal einem in einem Anfangsmoment gegebenen Impuls. Dann erfreut es mich, wenn dieser Impuls ungehemmt sich auswirkt. Ein andermal folgt in meinem Tun ein Impuls aus dem anderen stetig. Ich führe etwa schlittschuhlaufend das eine Mal eine bestimmte, sagen wir spiralförmige Bewegung aus und freue mich, wenn mein Willensakt ungehemmt und unaufgehalten bis zu Ende sich verwirklicht. Ein andermal leite ich eine Bewegung in eine andere, die nicht aus jener von selbst sich ergibt, stetig über. Dabei wird die erste Bewegung nicht abgebrochen, sondern sie klingt aus. Aber nicht in sich, sondern so, dafs sie in die zweite hinüberklingt. Und die zweite entwickelt sich, obgleich sie einer neuen Kraftanstrengung entstammt, doch aus jener stetig heraus.

So können auch Linien von entsprechender Art ästhetisch befriedigen. Sie befriedigen in den einzelnen Teilen ihres Verlaufes, weil die Kraft, die ich hier wirksam sehe, frei sich auswirkt. Es befriedigt das Ineinanderübergleiten, weil es ohne Zwang geschieht. Endlich befriedigt das Ganze als Ganzes, in dem Mafse als, trotz des Auftretens immer neuer Kräfte in den Teilen, dennoch die Folge der Teile im Ganzen einer klar ersichtlichen Gesetzmäfsigkeit folgt, eine einheitliche und verständliche Gesamtbewegung darstellt; ein inneres Gleichgewicht in dieser Gesamtbewegung verspürbar ist.

Gebrochene Linien.

Allen stetigen Linien aber stehen gegenüber die gebrochenen. In diesen setzen an einem Punkt relativ neue Bewegungen momentan ein. An jeder Bruchstelle beginnt ein relativ neues Linienindividuum. Dies hindert nicht, dafs auch wiederum die ganze Linie vermöge des unmittelbaren Zusammenhanges der Teile den Anspruch stellt, eine Einheit zu sein. Und wir ver-

stehen das Ganze, wenn dieser Anspruch kein leerer Anspruch bleibt, d. h. wenn im Ganzen eine einzige Bewegung gesetzmäfsig sich verwirklicht, und zugleich in den einzelnen Teilen diese Bewegung der Gesamtlinie sich differenziert, d. h. wenn zu der in ihr wirkenden Kraft in den einzelnen Teilen von einander verschiedene und entgegengesetzte Kräfte hinzutreten. Auch in jener „modernen“ Linie ist eine Art der Differenzierung, aber eben in Form des stetigen Ineinanderübergleitens der Tätigkeiten eines Individuums. Hier dagegen ist Differenzierung in Gestalt der relativ selbständigen Ausgestaltung von Individuen in einem einzigen Gesamtindividuum.

Diese Differenzierung ist, ebenso wie jene, ihrem Wesen nach nicht Differenzierung der Form, sondern der Kräfte, Tätigkeiten, Funktionen. In der innerlichen, gesetzmäfsigen Verwirklichung solcher Differenzierungen entstehen vor allem die umfassenderen Formganzen. Je umfassender sie sind, umsomehr erfordern sie die relativ selbständige Individualität des Einzelnen, und schliefslich die in sich abgeschlossenen Einheiten in der Gesamteinheit. Es bedarf nicht der besonderen Erwähnung, dafs diese Differenzierung nicht ein einfaches Differenziertsein ist, sondern ein Sichdifferenzieren, ein Sichverselbständigen und doch dienendes Sicheinordnen in das Ganze, in dem Sinn, in dem Menschen sich verselbständigen, gegen einander sich behaupten, und doch dienend einem Ganzen sich einordnen. Auch dies dienende Sicheinordnen ist ein Tun. — Hierauf kommen wir weiter unten zurück.

Der dreidimensionale Raum.

Als Beispiel der geometrischen Formen dienten auch im Vorstehenden wiederum zunächst lineare Gebilde. Aber wie gesagt: Es gilt völlig Gleichartiges, wie von den Linien, auch von den Flächen und Körpern.

Hier interessiert uns nun aber noch speziell der irgendwie geformte körperliche, d. h. der begrenzte dreidimensionale Raum. Dieser kann ausgefüllt sein oder leer. Ist er ausgefüllt, so ist auch die Masse, abgesehen von der Form, lebendig; umgekehrt ist aber auch die Form des geometrischen Körpers

lebendig, abgesehen von seiner Ausfüllung. So ist etwa der von den Wänden eines Gebäudes eingeschlossene Raum lebendig. Er ist es ganz und in allen seinen Teilen.

Der allgemeinste Grund für den Zwang der Einfühlung ist auch hier wiederum gegeben in der sukzessiven und der einheitlichen Auffassung. Der Innenraum eines Domes entsteht in meiner Auffassung, wie die Linie. Er entsteht von einem Punkt aus, nämlich demjenigen, von dem aus ich ihn seiner Beschaffenheit zufolge naturgemäfs betrachte. Er breitet sich nach den verschiedenen Richtungen aus. Alles dies in jedem Moment von neuem. Er ist belebt in allen seinen Teilen, im gleichen Sinne wie der Raum des menschlichen Körpers. Er ist nicht ein physischer, aber auch nicht ein blofs geometrischer, sondern ein ästhetischer Körper. Er hat event. seine Glieder. So hat der Raum einer Kirche mit Nischen und Hallen in diesen seine Glieder; er streckt sich, und strömt damit sein Leben in sie hinein, so wie ein Mensch in seinen Gliedern sich ausstreckt, und sein Leben, d. h. seinen Willen in sie hineinströmt. Er tut dies gegebenen Falles frei, kühn, vielleicht spielend, wie ein Mensch.

Und wie der Raum sich ausbreitet, — nicht etwa blofs eine bestimmte Weite hat, — so fafst er sich in seinen Grenzen zusammen, oder wird von ihnen zusammengefafst. Auch dies Begrenzen ist ein Tun.

Allen diesen Vorstellungsweisen liegt zugleich die Einheit des Raumes zu Grunde. Denken wir uns die Grenzen entfernter oder weiter hinausgerückt, dann erweitert sich der Raum über seine ursprünglichen Grenzen hinaus. Es kommt nicht etwa ein neues Stück zu ihm hinzu. Auch dieser erweiterte Raum ist ja eine Einheit. Und er ist dieselbe Einheit wie der enger begrenzte, nur eben weniger eng begrenzt. Es liegt also in dem Raume die Fähigkeit oder die Kraft weiter sich auszudehnen. Und dieser Kraft nun wirkt die Begrenzung als eine neue Kraft entgegen. Und im Wechselspiel und Gleichgewicht dieser Kräfte besteht der Raum, so wie im Wechselspiel des Wirkens nach aufsen und der Zusammenfassung in sich selbst das menschliche Individuum seinen Bestand hat.

Schliefslich ist aber auch der die Dinge umgebende Raum nicht leer, sondern von Leben erfüllt. Er ist eben doch die Fortsetzung des Raumes, den das Ding erfüllt, und geht in diesen stetig über; er ist also mit ihm ein und derselbe Raum. Zudem ist er der Raum, in welchen hinein der Mensch und die Dinge tätig sind, und aus dem heraus der Mensch die Lebensluft einatmet. Damit nimmt der Raum an der Lebendigkeit des Menschen und der Dinge teil. Umgekehrt lebt das Ding im Raume. Es lebt sein eigenes Leben, lebt aber zugleich das allgemeine Leben des Raumes mit.

Man hat das Raumgefühl zurückzuführen gesucht auf Augenbewegungen. Die Freude am Raume soll die Freude an meinen Augenbewegungen sein. Hier vergleiche man, was ehemals über die ästhetische Bedeutung, oder richtiger, die ästhetische Bedeutungslosigkeit der Bewegungsempfindungen und Bewegungsvorstellungen gesagt wurde.

Drittes Kapitel: Die Stilisierung.

Allgemeines.

Jene „modernen Linien", von denen oben die Rede war, können uns jetzt noch als Ausgangspunkt dienen für eine Betrachtung, die in besonderem Mafse geeignet ist, den Zusammenhang zwischen der geometrischen Linie und den allgemeinen Gesetzmäfsigkeiten des Geschehens in der Natur uns unmittelbar eindringlich zu machen.

Ich sagte von den fraglichen Linien, sie seien nicht unmittelbar mechanisch, wohl aber menschlich verständlich. Sie sind dies, analog wie die Formen der Natur. Auch bei diesen ja ergibt sich nicht Eines aus dem Andern mit erkennbarer mechanischer Notwendigkeit, sondern nach Naturgewohnheiten und Naturlaunen. Jene Linien bedeuten also eine Annäherung an die Willkürfreiheit der Naturobjekte, an ihr im Einzelnen keiner Regel gehorchendes Spiel.

Demgemäfs erscheint es begreiflich und natürlich, wenn solche Linien weitergehen, und geflissentlich die Freiheit der Naturformen in ihr Spiel mit hineinnehmen. Nicht diese Formen im Ganzen und in ihrer konkreten Bildung, so wie sie in der Natur uns begegnen, werden sie in sich aufnehmen, wohl aber allgemeine Grundzüge der Bewegung in diesen Formen, allgemeine Gewohnheiten der Bildung, die in ihnen sich verwirklichen, ein mehr oder minder abstraktes Formenspiel. Es erscheint natürlich, wenn in solchen Linien da und dort die zunächst naturfremde Form den Formen der Natur sich nähert, oder in dieselben hinübergleitet, in sie ausläuft, oder an entscheidenden Punkten ihre eigene allgemeine Symbolik durch die konkrete Symbolik der Naturformen differenziert und ins Einzelne ausgestaltet. Dadurch wird schliefslich nur das oben bezeichnete Wesen der fraglichen Linien zu vollkommenerer Anerkennung gebracht.

Gleichartiges kann nun aber auch den geometrischen Linien, von denen vorher die Rede war, geschehen. Diese sind an sich durchaus naturfremd. Dennoch sind sie es auch wiederum nicht; die Kräfte, die in ihnen walten, sind ja die allgemeinsten Kräfte der Natur. Umgekehrt gibt es in den Naturformen nicht nur die allgemeinen Gewohnheiten oder die gattungsmäfsigen Bildungsgesetze, sondern es liegt ihnen auch überall die allgemeine mechanische Gesetzmäfsigkeit zu Grunde.

Demgemäfs hindert zunächst nichts, dafs aus den Formen der Natur jene allgemeinen Formgewohnheiten der Natur, jene gattungsmäfsigen Gesetze der Bewegung und Bildung, herausgenommen, und aus dem Zusammenhang mit den regellosen Zufälligkeiten herausgelöst werden, dafs also die Bildungsgesetze einer Gattung von Formen, mit Verzicht auf die Unterschiede, die der Zufall oder das Spiel der Natur in den einzelnen Exemplaren schafft, zur Anschauung gebracht werden.

Und es hindert weiter nichts, dafs aus jenen Formen sukzessive allgemeine und schliefslich allgemeinste mechanische Gesetzmäfsigkeiten herausgezogen, und für sich veranschaulicht werden.

Dies ist der Sinn der „Stilisierung“; zum mindesten, wenn das Wort im engeren Sinn genommen wird.

„Stilisieren" heifst — nicht, wie Einige zu meinen scheinen, auf Naturobjekte die Gesetze der geometrischen Regelmäfsigkeit und der Symmetrie „anwenden". Es heifst nicht, Regelmäfsigkeit und Symmetrie zu den Naturformen hinzufügen, oder ihnen aufnötigen. Eine solche Verbindung des Heterogenen wäre Vergewaltigung der Natur. Das Beschneiden der Bäume, so dafs sie eine bestimmte geometrische Gestalt, Kugelform, Pyramidenform u. s. w. gewinnen, das wäre Stilisierung nach dem Herzen solcher Ästhetiker. Aber darin liegt kein künstlerisches Tun, also auch keine Stilisierung, sondern unkünstlerische Barbarei.

Jener Meinung gegenüber müssen wir sagen: Stilisieren ist weder ein Hinzutun noch auch ein einfaches Weglassen, sondern es ist ein Herauslösen. Es ist nicht Negation, sondern Anerkennung, nämlich künstlerische Anerkennung; nicht Antun eines Zwanges, sondern Befreiung.

Möglichkeiten der Stilisierung.

Stilisierung im allgemeinsten Sinne ist jede Entfernung von der einfachen Wiedergabe des in der Natur Vorgefundenen zu einem künstlerischen Zweck. Sie ist insbesondere Veranschaulichung des Wesentlichen in den Naturobjekten, im Gegensatz zum Abschreiben derselben mit gleicher Wertschätzung dessen, was an ihnen wesentlich, und dessen, was für ihr Wesen bedeutungslos ist.

Solche Stilisierung kann aber nach verschiedenen Richtungen gehen, da je nach Umständen Verschiedenes als das Wesentliche an einem Naturobjekte erscheinen kann. Und sie kann die Form und die Farbe der Naturobjekte treffen.

Sehen wir in diesem Zusammenhang ab von der Farbe. Dann gibt es zwei wesentlich verschiedene Richtungen der Stilisierung. Die Stilisierung kann bei einem Individuum das hervorheben oder betonen, was für dieses Individuum das Wesentliche, d. h. das Charakteristische, oder was an ihm das individuell Bedeutsame ist. Diese Stilisierung wollen wir individualisierende nennen. Eine besondere Art derselben ist die Karikatur.

Und die Stilisierung kann andererseits dasjenige an einem Individuum herausnehmen, was an ihm das Gattungsmäfsige und gattungsmäfsig Wesentliche ist, und verzichten auf das Eigenartige und eigenartig Charakteristische in diesem einzelnen Individuum. Diese Stilisierung soll generalisierende heifsen.

Das Herausheben des Gattungsmäfsigen kann aber wiederum Verschiedenes bedeuten. Einmal kann die „Gattung" enger oder weiter genommen sein. Ein menschliches Individuum gehört etwa zur Gattung der Bauern oder der Kavaliere. In jedem Falle gehört es zugleich zur Gattung „Mensch". Und es kann demgemäfs bei der Darstellung des Individuums das Wesentliche jener engeren oder dieser weiteren Gattung betont oder hervorgehoben werden. Je nachdem wird in dieser oder jener Richtung stilisiert. Und es kann wiederum bei jeder dieser „Gattungen" dieses oder jenes zum Wesentlichen gemacht werden.

Auch innerhalb der Gattung aber kann wiederum individualisierend das für diese Gattung Charakteristische, das Eigenartige oder „Eigenwillige" derselben, betont, oder es kann generalisierend das ihr mit andern Gattungen Gemeinsame herausgehoben oder herausgenommen werden.

Generalisierende Stilisierung.

Hier nun handelt es sich um die generalisierende Stilisierung der Formen. Sie bringt zunächst die allgemeinen Bildungsgesetze der Formen einer Gattung zur selbständigen Anschauung. Erst der engeren, dann der weiteren Gattung. Sie besteht in der selbständigen Veranschaulichung der Gewohnheiten oder eines allgemeinen Bildungsgesetzes der Formen einer Gattung, mit Ausscheidung der Zufälligkeiten im Einzelnen.

Da die von dem allgemeinen Bildungsgesetz abweichenden, oder im Rahmen desselben sich entfaltenden Zufälligkeiten des einzelnen Individuums begründet sind im allgemeinen Naturzusammenhang und seinem mannigfachen Spiel der Kräfte, und innerhalb dieses Naturzusammenhanges unvermeidlich sind, so hat solche Stilisierung zugleich zur Voraussetzung

die Heraussonderung des Stilisierten aus dem allgemeinen Naturzusammenhang. Umgekehrt fordert solche Heraussonderung die verallgemeinernde Stilisierung. Was der Natur angehörig erscheint, mitten in sie hineingestellt ist, und demnach ein Teil derselben zu sein beansprucht, mufs auch als solcher sich darstellen. Was aus ihr herausgenommen, isoliert, für sich gestellt ist, darf auch nicht mehr als Teil des Naturzusammenhanges sich gebärden wollen.

Damit ändert sich, wie man sieht, zugleich die „Freiheit" der herausgesonderten Formen. Sie hört mehr und mehr auf, Freiheit im Sinne der freien, sich selbst überlassenen Natur zu sein, und nähert sich der Freiheit im Sinne der „frei" sich verwirklichenden mechanischen Gesetzmäfsigkeit.

Und diese Stilisierung hann nun weiter und weiter gehen. Je weiter sie geht, desto mehr nähern sich die allgemeinen Bildungsgesetze den allgemeinsten Gesetzen des Geschehens in der Natur, d. h. den uns unmittelbar bekannten allgemeinsten mechanischen Gesetzen. Es nähern sich eben damit die Naturformen der geometrischen Form, und gehen schliefslich ganz und gar in dieselbe über.

So geben wir vielleicht einer Blume erst eine allgemeine oder Normalform, auf welche die Pflanze, wenn wir von den ablenkenden äufseren Einflüssen absehen, hinzuzielen scheint. Zuletzt aber wird sie zu einer rein mechanisch verständlichen Rosette. Oder der sich aufrollende Stengel wird zur geometrischen Spirale; der sich rankende Zweig zur geometrischen Wellenranke.

Schliefslich kann man sagen: Auch die gerade Linie ist stilisierte Natur; sie ist die stilisierende Herauslösung und selbständige Veranschaulichung eines Gesetzes, das überall in der Natur, im Sichaufrichten des Menschen, im Wachstum der Bäume, im Falle eines Steines oder Blattes u. s. w., als allgemeinstes Grundgesetz sich verwirklicht findet.

Entwickelung der Stilisierung.

Dies heifst doch nicht, dafs die geometrische oder ornamentale Form aus einer ursprünglichen Nachahmung der Natur

historisch herausgewachsen sei. Man hat versucht, dies glaublich zu machen. Man hat schliefslich aus einer einzigen Naturform alle möglichen geometrischen oder ornamentalen Formen abgeleitet.

Darin gab sich eine volle Verkennung des Sinnes dieser Formen kund. Um die allgemeinsten Bildungsgesetze der Natur aus einer bestimmten Form herauszulesen oder herauszulösen, mufs ich sie schon in meinem geistigen Besitz haben. Das Herauslesen ist ebensowohl ein Hineinlesen. Diese allgemeinsten Bildungsgesetze müssen schon von mir aus der Beobachtung verschiedener Formen und Geschehnisse in der Natur, aus den Erfahrungen an den Dingen, und schliefslich meinem eigenen Körper, abstrahiert sein.

Ebensowenig dürfen wir aber an den umgekehrten Weg der historischen Entwickelung glauben. Sondern das zeitlich Erste ist zweifellos — weder das konkrete Einzelne in seiner individuellen Bildung, noch das abstrakt Allgemeine, sondern das Schematische, die Heraushebung allgemeiner, zufällig in die Augen fallender Grundzüge. Das aus wenigen Strichen und Punkten bestehende Männchen, das ein Kind mit dem Griffel auf seine Schiefertafel zeichnet, kann dafür als Repräsentant dienen.

Und von hier aus, so müssen wir annehmen, geht dann die geschichtliche Entwickelung der Formen nach den beiden einander entgegengesetzten Richtungen, nach der Richtung der immer sichereren Auffassung des Individuellen einerseits, und nach der Richtung der reinen Heraushebung der in den einzelnen Formen gegebenen allgemeinen Formgesetzmäfsigkeiten andererseits.

So mufs zweifellos der Hergang der Entwickelung im Ganzen gedacht werden. Ist die Entwickelung schon bis zu einer gewissen Grenze gediehen, so kann im Einzelnen der Fortschritt geschehen vom abstrakten Gesetz zur Mannigfaltigkeit der individuellen Bildungen der Natur, und von dieser zu jenem. Ein Linienspiel ist zunächst vielleicht nichts als eben ein Linienspiel; dann werden die Verzweigungen zu pflanzlichen Verzweigungen; das Ende einer Linie wird zum Tier-

oder Menschenkopf; oder es wird blumenartig gebildet; aus Kreisen werden Rosetten u. s. w. Ein andermal wird die Form, die mehr oder minder vollkommen der Natur nachgebildet war, sukzessive in abstrakte geometrische Formen umgewandelt. Man holt schliefslich planmäfsig aus den Naturformen das Bildungsgesetz stilisierend heraus.

Viertes Kapitel: Verbindung und Gliederung der Raumformen.

Differenzierung der Funktionen.

Wir sahen, alle Raumformen sind uns lebendig. Es ist in ihnen Bewegung und Tätigkeit, Sichausdehnen und Sichbegrenzen, Ausweitung und Einengung, Auseinandergehen und innerer Zusammenhalt: Aufstreben und Herabsinken; Fortgehen und Unterbrechung der Bewegung, Absatz und neuer Ansatz; Zusammen- und Gegeneinanderwirken u. dergl. Alles dies kommt für uns in die räumlichen Formen auf Grund der Erfahrung, letzten Endes derjenigen, die wir an oder in uns selbst gemacht haben. Zugleich ist es ein Ergebnis der Abstraktion aus allen möglichen konkreten Einzelerfahrungen. Diese innere Lebendigkeit macht die Formen ästhetisch bedeutsam.

Demgemäfs ist auch, was ein räumliches Mannigfaltige zur ästhetischen Einheit macht, allemal eine einheitliche Weise solcher Lebensbetätigung.

Diese aber kann nun mancherlei Seiten haben und mancherlei verschiedene Momente in sich schliefsen. Dann entspricht es dem Gesetze der Differenzierung, dafs diese Seiten oder Momente der Betätigung aufsereinander und zueinander in Gegensatz treten. Diese Differenzierung ist eine ästhetische, wenn sie in der äufseren Erscheinung unmittelbar anschaulich gemacht ist.

Hiervon war schon im allgemeinen die Rede. Jetzt aber soll auf diese Differenzierung etwas näher eingegangen werden.

Es handelt sich dabei von neuem um die Anwendung unserer „allgemeinen ästhetischen Formprinzipien“ auf den ästhetischen Inhalt der geometrischen Formen. Wir verfolgen diese „Formensprache“ speziell auf dem Gebiete der Architektur ein Stück weit.

Die Säule etwa trägt. Darin liegt Mehrerlei. Zuerst ein Auseinandergehen und Sichzusammenfassen der Breite nach; und eine vertikale Tätigkeit. Hier erfährt die Säule eine erste Differenzierung, nämlich die Differenzierung dieser beiden Richtungen.

Dies ist eine „immanente“ Differenzierung; die Höhen- und die Breitenausdehnung sind in der Säule überall zusammen; aber sie sind in der äufseren Erscheinung der Säule deutlich geschieden; sie sind jede für sich rein herausgestellt.

Hiermit zugleich findet in der Säule eine erste „monarchische Unterordnung“ statt, nämlich die Unterordnung der Breitenausdehnung unter die Höhenentwickelung. Einer solchen begegneten wir, wie man sich erinnert, ehemals beim einfachen Rechteck. Dort galt zugleich das Gesetz des Gleichgewichtes in der Unterordnung. Es befriedigte, wenn die untergeordnete Dimension so weit zu ihrem Rechte kam, als dies mit dem entschiedenen Eindruck der Unterordnung sich vertrug.

So nun verhält es sich in dem hier in Rede stehenden Falle nicht. Die Säule ist eben nicht nur etwas nach zwei oder drei Richtungen Ausgedehntes, sondern sie ist ein Teil eines Ganzen, und hat im Ganzen eine bestimmte Leistung zu vollbringen. Indem sie dem Ganzen sich unterordnet, ordnet sich zugleich jenes Gesetz des Gleichgewichtes einer höheren Gesetzmäfsigkeit unter. So kann überhaupt jedes unserer Formprinzipien zu gelten aufhören, wenn es einem höheren Formprinzip oder einer höheren ästhetischen Gesetzmäfsigkeit sich unterordnet.

Fassen wir jetzt speziell die vertikale Tätigkeit der Säule ins Auge. Ich sagte, die Säule trägt. Dies heifst zunächst, sie richtet sich auf. Darin liegt ein Geschehen, ein Werden; die Säule wird in ihrem aufrechten Bestand; sie entsteht durch die vertikale Tätigkeit; sie entsteht in aufeinanderfolgenden Momenten. Und das Werden der Säule differenziert sich sichtbar in diese aufeinanderfolgenden Momente.

Dies ist eine Differenzierung im Nebeneinander. Dieselbe braucht nicht ein Auseinandergehen in gesonderte Teile, in einzelne „Schritte“, zu sein; aber sie kann es sein. In jedem Falle ist das Nebeneinander zugleich ein Nacheinander. Und doch ist es auch wiederum ein durchaus simultanes Dasein. Die Säule richtet sich, in gleicher Weise, wie dies oben von der vertikalen Linie gesagt wurde, auf, so wie ich mich aufrichte, wenn ich in aufrechter Stellung verharre. Dieses Verharren ist ein fortgehendes Erzeugen. Das Sichaufrichten der Säule ist eine beständig sich ausströmende oder auswirkende Kraft. Dadurch entsteht die Säule in jedem Momente von neuem; ihr Entstehen beginnt in jedem Momente, und ist in jedem Momente vollendet.

Tätigkeit und Gegentätigkeit.

Tätigkeit, Kraftaufwand ist aber nicht ohne Gegensatz und Gegenwirkung, ohne etwas, das überwunden oder dem standgehalten werden mufs. In der Säule nun wird die Wirkung der Schwere überwunden. Dabei ist vorausgesetzt, dafs sie diese Wirkung erfahre, oder erleide. Jene Aktivität schliefst also — wie übrigens jede Aktivität überhaupt — eine Passivität in sich.

Zugleich ist doch die Wirkung der Schwere an sich betrachtet auch wiederum eine Art der „Tätigkeit“. Sie ist die zur Tätigkeit der Säule gehörige Gegentätigkeit. Hiermit ist eine neue, immanente Differenzierung gegeben, nämlich eben die Differenzierung in Tätigkeit und Gegentätigkeit.

Damit nun taucht von neuem die Frage der Unterordnung auf: Wie verhalten sich die beiden Tätigkeiten zueinander?

Offenbar besteht in diesem Punkte eine dreifache Möglichkeit. In der antiken Säule ist die Wirkung von oben nach unten der von unten nach oben gehenden Tätigkeit untergeordnet. Die Bewegung in der Säule, d. h. die Grundbewegung, geht nach oben; die in der Säule *herrschende* Funktion ist die des *Sichaufrichtens*. Die Wirkung der Schwere ist dasjenige Moment, *wogegen* die Säule sich aufrichtet; sie ist das zu *Überwindende*.

Aber dieser Säule stehen Stützen gegenüber, bei welchen das Gegenteil der Fall ist. Auch die dorische Triglyphe ist eine Stütze. Aber hier geht die Hauptbewegung von oben nach unten. Die Triglyphe überträgt die Last des Dachgebälkes auf den Architrav. Hier ist der Punkt, wo die beiden entgegengesetzten Bewegungen, die Bewegung der Säule von unten nach oben, und die des Gebälkes von oben nach unten, sich treffen und sich ausgleichen. Es ist hier ein Punkt der ruhenden Spannung. Auch die Triglyphe erhebt sich freilich, aber nur, um mit Sicherheit die Übertragung der Last zu vermitteln. Die Triglyphen sind „Geisipoden“, dem Fufs oder Bein des Tisches oder Stuhles, ob zwar nicht in jeder Hinsicht, vergleichbar. Sie gehören dem an, was über ihnen ist, also zunächst dem Geison. Daher sie durch ein Astragal an den Geison geknüpft sind. Und sie erstrecken sich von da aus nach unten, so wie das Tischbein von der Masse des Tisches aus nach unten, gegen den Boden, sich erstreckt. Hier ist also die Bewegung von unten nach oben der von oben nach unten untergeordnet.

Endlich besteht die dritte Möglichkeit: Beide Bewegungen oder Tätigkeiten stehen im Gleichgewicht. Dies ist der Fall bei gewissen Stützen des romanischen Baues. Sie sind zwischen oben und unten eingespannt. Sie erheben sich weder gegen die Last, noch übertragen sie die Last auf den Boden, sondern sie halten das Oben und Unten auseinander.

Der Gegensatz dieser drei Möglichkeiten hat allgemeinere Bedeutung. Überall in räumlichen Gebilden ist, im Einzelnen und im Ganzen, die Frage, welche der beiden einander entgegengesetzten Tätigkeiten die herrschende, oder, wie ich an anderer Stelle gesagt habe, die „primäre“ sei, oder ob sich vielleicht beide für die ästhetische Betrachtung das Gleichgewicht halten. Ich sage, für die ästhetische Betrachtung, denn, dafs sie tatsächlich sich das Gleichgewicht halten, ist jederzeit selbstverständlich.

Achten wir jetzt bei der Säule auch noch auf ihre horizontalen Tätigkeiten. Auch hier ist Tätigkeit und Gegentätigkeit. Die Säule breitet sich in horizontaler Richtung aus, und fafst sich in sich auch wiederum in horizontaler Richtung zu-

sammen. Hier aber ist jederzeit die Ausbreitung der Zusammenfassung untergeordnet. Die Säule ist nicht ein sich ausbreitendes, sondern ein sich in sich selbst zusammenfassendes Ding. Sie schliefst sich ringsum in sich zusammen, nach der Achse zu. Wie in vertikaler Richtung die Last durch die Tätigkeit des Sichaufrichtens überwunden wird, so wird hier die Tendenz des Sichausbreitens überwunden, besser gesagt, sie wird in Schranken gehalten durch die Kraft des Zusammenschlusses. Wie dort das Sichaufrichten, so ist hier die Zusammenfassung das positive Moment, dasjenige, warum es sich handelt, auf das es ankommt, das eigentlich gemeint ist, kurz das „Primäre".

Und damit verstehen wir auch erst die Unterordnung der Breite der Säule unter ihre Höhe. Sie ist Unterordnung der Tätigkeit des Zusammenfassens unter die Tätigkeit des Sichaufrichtens; die Säule fafst sich zusammen, konzentriert sich allseitig nach der Achse, um nun die vertikale Tätigkeit, die in der Achse zusammengefafst ist, zu üben. Diese Unterordnung ist unmittelbares Dienen.

Auseinander hervorgehende Funktionen.

Die vertikale Tätigkeit der Säule ist nun aber nicht ein blofses Sichaufrichten. Sie ist ein Tragen. Und darin liegt unter allen Umständen dreierlei: das feste Stehen, das Sichaufrichten, und das Aufnehmen der Last. Hier kann eine Differenziernng in aufeinander folgende selbständige Teile stattfinden. Der Vollzug derselben ergibt die Gliederung der Säule in Basis, Schaft und Kapitäl. Dieselben treten deutlich auseinander; doch bleibt zugleich das Gemeinsame, der einheitliche ungeschiedene Grundgedanke. Die Säule ist ein einziges Individuum, das in diesen drei Funktionen sukzessive sich betätigt. Eine einzige, durch das Ganze hindurchgehende, vom Boden aufstrebende, zur Höhe fortgehende, und gegen die Last angehende Bewegung gliedert sich in diese drei Momente. Alle drei Funktionen erscheinen diesem „Grundgedanken", d. h. dieser einheitlichen Funktion, untergeordnet.

Diese Differenzierung kann weiter gehen. Auch die Basis

schliefst wiederum Dreierlei in sich: Sie erfährt den von oben her durch den Schaft hindurch auf sie wirkenden Druck, und sie erfährt den gegen die Säule durch den Boden geübten Gegendruck; sie erfährt Beides, nicht um zu zergehen, sondern um gegen das Eine und das Andere sich zu halten. Endlich übt sie aber auch gegen Beides aktive Gegenwehr.

Diese Dreiheit prägt sich bei der attischen Basis aus in der Dreiheit von Wulst, Einziehung und Wulst. Auch hier wirkt doch wiederum in diesen drei Funktionen eine einzige Tätigkeit sich aus; und wir haben den unmittelbaren Eindruck dieser Einheitlichkeit, oder des in die drei Funktionen auseinandergehenden Gemeinsamen.

Alle diese Differenzierungen, der Säule und der Basis, sind immanente Differenzierungen. Zugleich sind sie doch Differenzierungen im Nebeneinander, und im Nacheinander. Es findet in der Säule eine Sukzession der einzelnen Funktionen statt.

Bleiben wir aber noch einen Augenblick bei der ersten der beiden Differenzierungen, also der Differenzierung der Funktion der Gesamtsäule in die Funktionen der Basis, des Schaftes, des Kapitäls.

Die Säule entsteht in der Folge dieser einzelnen Funktionen; sie entsteht, indem diese in jedem Momente auseinander hervorgehen. Sie sind insofern, wie schon gesagt, sukzessiv; darum doch nicht minder gleichzeitig.

Wir sahen aber, die Tätigkeit der Säule ist nicht ohne Gegenwirkung oder Gegentätigkeit. Dies nun gilt auch von den einzelnen Funktionen, in welche das Tragen der Säule sich auflöst. Jede dieser Funktionen ist in sich selbst Tätigkeit und Gegentätigkeit.

Und auch diese Gegentätigkeiten folgen innerhalb der Säule auseinander; nur in entgegengesetzter Richtung. Die Wirkung der Last beginnt im Kapitäl, so wie die Tätigkeit des Sichaufrichtens gegen die Last im Kapitäl endigt. Und jene Wirkung der Last setzt sich fort im Schaft und endlich wird sie aufgenommen und völlig überwunden von der Basis.

Zugleich vereinigen sich beide Betrachtungsweisen in jedem Teil. Das Kapitäl trägt die Last, die es aufnimmt, der

Schaft richtet sich auf gegen die Wirkung der Last, die Basis fafst festen Fufs mit Rücksicht auf die zu tragende Last.

Endlich ist aber die Differenzierung im Nebeneinander und Nacheinander, die in diesen drei Teilen sich vollzieht, zugleich eine Unterordnung im Nebeneinander. Die ganze Säule fafst sich in gewisser Weise in der Basis, und sie fafst sich wiederum in anderer Weise im Kapitäl zusammen oder „verdichtet" sich darin. Dabei ist die „Verdichtung" oder Unterordnung wiederum eine „objektive", d. h. in der Säule selbst liegende, weil in sie eingefühlte, Unterordnung von Funktionen. In der Basis fafst sich eine Funktion des Ganzen „objektiv" zusammen, nämlich die Funktion des festen Stehens. Diese ist Sache der ganzen Säule, aber sie ist von der Basis in besonderer Weise übernommen. Nicht die Basis nur steht, sondern die ganze Säule. Dieses Stehen der ganzen Säule aber findet in spezifischer Weise in der Basis statt.

Und ebenso repräsentiert das Kapitäl speziell das Tragen der Säule oder das Aufnehmen der Last. Wiederum nimmt die ganze Säule die Last auf und trägt sie; aber in der Säule ist dieses Tragen, oder ist die Säule, sofern sie trägt, zusammengefafst oder verdichtet.

Schliefslich müssen wir hinzufügen: Wie die Säule dem Kapitäl und der Basis, so ist sie auch dem Schaft untergeordnet. Der Schaft repräsentiert in sich in spezifischer Weise das Sichaufrichten der Säule; nämlich der ganzen Säule. Auch in ihm also ist eine Funktion der ganzen Säule „verdichtet".

Darnach erscheint schliefslich die Säule jedem ihrer Teile untergeordnet; jeder der Teile ist Herrscher. Dies ist möglich, weil in Wahrheit nicht die Säule, sondern jedesmal nur eine Seite derselben in einem der drei Glieder zusammengefafst ist. Nehmen wir die Säule als Einheit der drei Funktionen, so bleibt es bei dem schon Gesagten: Jeder der Teile ist dann untergeordnet oder dient dem Ganzen. Dabei ist wiederum das Dienen im vollen Sinne zu nehmen, d. h. als Unterordnung eines Willens. Die Säule im Ganzen ist ein wollendes Individuum. Nur weil sie dies ist, kann sie nach früher Gesagtem

als Ganzes gleichzeitig da und dort sein, da in dieser, dort in jener Weise sich betätigen. Darüber vergleiche man das auf Seite 196 ff. Gesagte.

Durch solches Zusammenwirken lebendiger Einheiten oder Individuen entsteht der Organismus des Ganzen. Das architektonische Ganze ist nach jedermanns Meinung ein solcher Organismus. Dieses Wort wäre aber vollkommen leer, ohne den Gedanken eines im Ganzen lebendigen Wollens und Tuns.

Simultanes Zusammenwirken.

Die Differenzierung im Nebeneinander, die bei der Säule in der Folge von Basis, Schaft, Kapitäl gegeben ist, ist, wie ich sagte, zugleich eine Differenzierung im „Nacheinander". Die Teile oder ihre Funktionen „gehen auseinander hervor". Neben dieser sukzessiven Differenzierung nun steht eine andere mögliche Art der Differenzierung im Nebeneinander, nämlich die simultane.

Die Säule funktioniert nicht als einzelne. Jede Säule der Säulenreihe trägt das Gebälk in ihrem Teil. Aber dies heifst nicht, sie trägt für sich allein einen Teil oder ein Stück des Gesamtgebälkes, um es ihrer Nachbarin zu überlassen, dafs sie unabhängig von ihr eine gleichartige Leistung vollbringe. Sondern die Säulen tragen zusammen, oder als Einheit, das Gebälk. Es ist in allen den Säulen ein einziges, auf die einzelnen Individuen sich verteilendes, aber darum doch einheitlich bleibendes Tun.

Auch dergleichen nun kennen wir nur im wollenden Individuum. Man denke an das Stehen auf zwei Beinen, an das Ausbreiten beider Arme, vermöge eines einzigen Aktes des Wollens, das Greifen eines einzigen Objektes mit den fünf Fingern. Zu einem analogen, in verschiedenen simultanen Akten sich verwirklichenden Tun also wird für die ästhetische Betrachtung die Funktion der nebeneinanderstehenden Säulen. So erst wird die Säulenreihe uns menschlich, also ästhetisch verständlich.

Das einheitliche Tun der Säulenreihe ist, genauer gesagt, Sache eines einzigen Individuums. Die Säulenreihe ist also

ein einziges Individuum. Dies hindert nicht, dafs sie wiederum in Individuen auseinandergeht.

Bei solchem einheitlichen Tun eines in viele Individuen gegliederten Kollektivindividuums ist aber nicht erforderlich, dafs die Individuen, an welche das einheitliche Tun sich verteilt, oder in welche das Gesamtindividuum auseinandergeht, einander gleich seien. Dieselben können auch qualitativ differenziert sein, und gesetzmäfsig wechseln. Man denke etwa an die gotische Aufsenwand, und ihre Differenzierung in Pfeiler und dazwischenliegende Spitzbogen mit darüber sich erhebenden Wimpergen, oder an die qualitative Differenzierung einer Stützenreihe, die vorliegt, wenn die Eckstützen als Pfeiler, die mittleren als Säulen gebildet sind.

Gegeneinanderwirken.

Dem Nebeneinander der Säulen in der Säulenreihe steht aber nicht nur jenes Auseinanderhervorgehen von Funktionen, von dem vorhin die Rede war, sondern auch das Gegeneinanderwirken verschiedener Funktionen gegenüber. Und wie die auseinanderhervorgehenden Funktionen in der Säule räumlich sich folgen, so können auch die gegeneinanderwirkenden Tätigkeiten an räumlich sich folgende Glieder verteilt sein. Auch in diesem Falle hören doch die gegeneinanderwirkenden Tätigkeiten nicht auf, ineinander zu sein.

So ist im dorischen Bau ein deutlicher Antagonismus des unteren und des oberen Baues, des tragenden und des lastenden Teiles. Dies hindert doch nicht, dafs überall im Ganzen die Bewegung von unten nach oben, und die von oben nach unten, zusammen sind. Die dorische Säule ist nicht nur Bewegung nach oben, sondern auch nach unten. Und das dorische Gebälk ist nicht nur Bewegung nach unten, sondern auch nach oben. Nur ist dort die Aufwärts-, hier die Abwärtsbewegung die herrschende.

Diese Differenzierung der gegeneinander gerichteten Tätigkeiten in verschiedene Glieder nun ergibt in ihrer vollen Konsequenz nicht nur eine Zweiteilung, sondern eine Dreiteilung.

Die gegeneinandergehenden Bewegungen treffen zusammen in einem mittleren Teil. Sie halten sich hier das Gleichgewicht.

Dieser Teil ist beim dorischen Bau der Architrav. Die Notwendigkeit desselben leuchtet ein. Je gröfser und ausgeprägter der Gegensatz und das Gegeneinanderwirken der räumlich getrennten Funktionen ist, um so mehr bedarf es eines solchen trennenden und verbindenden, relativ in sich beruhenden Gliedes. Auch die Dreiteilung der Säule und ebenso die Dreiteilung der attischen Basis, wovon oben die Rede war, fällt unter diesen Gesichtspunkt der gegeneinanderwirkenden und in einer Mitte sich treffenden und das Gleichgewicht haltenden Funktionen.

Im übrigen hat das Prinzip der Dreiteilung auf dem Gebiet der räumlichen Gliederung eine weitergehende Bedeutung. Es liegt in der Natur aller begrenzten Formen, die entstehen oder zu entstehen scheinen, dafs sie Anfang, Mitte und Ende haben, dafs ein Anfangszustand, ein fester Ausgangspunkt der Bewegung, ein Fundament, eine Basis, dann der Fortgang der Bewegung, also ein Teil, welcher das eigentliche Werden des Gebildes, die Entwickelung oder Entfaltung repräsentiert, endlich ein Abschlufs, ein Punkt des Zurruhekommens der Bewegung, in ihr unterscheidbar sind. Und diese Momente können jedesmal zu einer entsprechenden Gliederung auffordern. Eine besondere Art des Anfanges und Endes ist das Einklingen und Ausklingen. Davon wird nachher noch die Rede sein.

Fünftes Kapitel: Gleichgewicht und Bewegung.

Räumliche Symmetrie.

Ich bezeichnete den dorischen Architrav als einen Punkt des Gleichgewichtes. Dies ist er doch nicht im absoluten Sinne. Er ist nicht ein absoluter Ruhepunkt. Er ist zunächst ein Punkt in der Bewegung von unten nach oben; er ist für diese Bewegung Durchgangspunkt. Der Architrav hat sein Dasein, oder ist an seiner Stelle, vermöge dieser einseitig gerichteten

Tätigkeit. Erst innerhalb des durch solche Tätigkeit entstandenen Ganzen erscheint er — sekundär — als Punkt des Gleichgewichtes. Was auf ihn folgt, und auf ihm sich erhebt, insofern aus ihm hervorgeht, wendet sich vermöge seiner Schwere gegen ihn zurück, und hält der vorausgehenden Bewegung das Gleichgewicht.

Solchen Punkten des relativen Gleichgewichtes, oder des Gleichgewichtes in einer zugleich und zunächst in bestimmter Richtung durch sie hindurchgehenden Bewegung, stehen aber gegenüber Punkte des absoluten Gleichgewichtes, oder absolute Ruhepunkte. Bei ihnen ist vorausgesetzt, dafs die entgegengesetzt gerichteten Tätigkeiten einander gleichartige Tätigkeiten seien. Zugleich müssen sie quantitativ einander gleich sein. Dieses Gleichgewicht findet seinen Ausdruck in der Symmetrie.

Die Symmetrie ist ihrer Natur nach auf das räumliche Gebiet beschränkt. Sie ist das gleiche Sichentfalten von einer Mitte aus nach entgegengesetzten Richtungen, oder von entgegengesetzten Richtungen her nach der Mitte.

Auf die Frage, warum die Symmetrie auf räumlichem Gebiete möglich sei, bietet sich zunächst die Antwort: Es liege in der Beschaffenheit des Auges, dafs es ebenso nach rechts wie nach links, nach oben wie nach unten, sich wenden könne. Richtiger ist: Es liegt in der Natur des simultan gegebenen Räumlichen, dafs der auf einen Punkt gerichteten Aufmerksamkeit in völlig gleicher Weise das Rechts und Links davon Gelegene, ebenso das, was räumlich darüber und das, was räumlich darunter ist, zur Mitauffassung sich darbietet.

Damit ist unmittelbar ein wesentlicher Unterschied des Simultanen von dem, was in der Zeit sich folgt, bezeichnet. Wir können freilich auch von einem Zeitpunkte aus vorwärts und zugleich rückwärts blicken. Aber hier bietet sich das Frühere nicht in gleicher Weise der Auffassung dar wie das Spätere. Die Aufforderung, gleichzeitig vorwärts und rückwärts zu blicken, ist die Aufforderung zu qualitativ entgegengesetzten, mit einander konkurrierenden, und relativ sich ausschliefsenden Weisen der Auffassungstätigkeit. Darauf komme ich weiter unten zurück.

Symmetrische Gliederung.

Bei der räumlichen Symmetrie aber verweile ich hier einen Augenblick. Immer, wenn ein räumliches Mannigfaltige neben einander gegeben ist, ist es uns natürlich, oder besteht in uns eine Tendenz, dasselbe von einem Punkte aus nach entgegengesetzten Seiten hin zu betrachten, also von der Mitte aus nach entgegengesetzten Seiten hin Element um Element apperzeptiv hinzunehmen. Hier gewinnt dann jedesmal zugleich das Gesetz der qualitativen Übereinstimmung Kraft: Fasse ich ein Mannigfaltiges in solcher Weise auf, so besteht in mir ein Bedürfnis, nach beiden Seiten hin Gleiches vorzufinden, also für die Auffassungstätigkeit einen gleichen Inhalt zu gewinnen. Das Mannigfache ist mir erfreulich, wenn es vermöge seiner eigenen Beschaffenheit dieser Tendenz entgegenkommt.

Mit dieser Tendenz, nach beiden Seiten hin Gleiches aufzufassen, verbindet sich aber zugleich die Tendenz, es in gleicher Weise aufzufassen, d. h. das Gleiche, das ich von der Mitte aus nach den entgegengesetzten Seiten vorfinde, in gleicher Weise zu apperzipieren, zusammenzufassen und zu sondern, zu ordnen, zu gliedern.

Achten wir nun einen Augenblick speziell auf dies Letztere, Es sei ein möglichst einfaches Räumliches simultan gegeben. Eine Punktreihe etwa stelle sich dem Auge dar. Sie bestehe zunächst aus drei Punkten. Dann ist es mir natürlich, die drei Elemente von der Mitte aus zu betrachten. Zugleich besteht in mir die Tendenz, sie in eine Einheit zusammenzufassen, und diese Einheit im mittleren Element gipfeln oder sich verdichten zu lassen.

Ich strebe also diesem mittleren die beiden anderen, und zwar in gleicher Weise und in gleichem Grade, unterzuordnen. Damit ist zugleich eine Tendenz der Betonung des mittleren Elementes unmittelbar gegeben.

Und nehmen wir nun an, es sei dieser mittlere Punkt objektiv betont, d. h. irgendwie, etwa durch seine Gröfse herausgehoben. Dann fällt dieser Punkt in höherem Grade auf. Dies heifst zugleich, er fordert mich auf, ihn zum herr-

schenden Element zu machen, und ihm die anderen unterzuordnen.

Diese Forderung des objektiv Gegebenen aber stimmt nun überein mit jener natürlichen Neigung. Dieser Umstand macht das objektiv Gegebene wohlgefällig.

Ersetzen wir gleich die Punkte durch gröfsere Objekte, etwa durch die drei Teile eines Baues: Ein Mittelbau rage hervor, und gleiche Seitenbauten schliefsen sich rechts und links an. Auch diese Anordnung gefällt vermöge der Übereinstimmung des objektiv Geforderten mit dem natürlichen subjektiven Bedürfnis. Das Herausragen des Mittelbaues macht, dafs dieser die Aufmerksamkeit in höherem Grade auf sich zieht. Es erhebt also dieser mittlere Teil den Anspruch Herrscher oder apperzeptiver Schwerpunkt des Ganzen zu sein. Und wiederum stimmt mit diesem Anspruch die natürliche Neigung, in solcher Weise zusammenzufassen und unterzuordnen, überein. Darum ist ein solches Ganze mit einem heraustretenden Mittelbau und zurücktretenden Seitenteilen wohlgefällig.

Neben dieser Tendenz, das erste und das dritte von drei Elementen dem mittleren unterzuordnen, besteht aber auch eine Neigung zur entgegengesetzten Art der Unterordnung. Die beiden Seitenelemente sind Anfang und Ende, und damit ihrer Umgebung gegenüber etwas Neues; dagegen „verliert sich“ der mittlere Punkt in der Reihe. Er ist, so können wir sagen, ein blofser Durchgangspunkt auf dem Wege vom ersten zum dritten. Damit ist eine Tendenz gegeben, vielmehr den ersten und dritten Punkt zu betonen, und diesen beiden den mittleren unterzuordnen.

Und nehmen wir auch hier wiederum an, es stimme der objektive Sachverhalt mit dieser natürlichen Neigung überein, d. h. es sei etwa das erste und dritte Element gröfser, falle also in höherem Grade auf, und beanspruche daher im Ganzen zu dominieren, dann ergibt sich wiederum aus dieser Übereinstimmung des objektiv Geforderten und des subjektiven Bedürfnisses ein Gefühl der Befriedigung an dem objektiv Gegebenen.

Ersetzen wir endlich auch hier wiederum die Punkte durch Bauteile, so begreift sich, warum — nicht nur der herausragende

Mittelbau zwischen zurücktretenden Seitenteilen gefällt, sondern auch umgekehrt, der zurücktretende Mittelbau zwischen den heraustretenden Seitenteilen oder das Tor zwischen zwei gleichen Türmen u. s. w.

Steigern wir jetzt die Anzahl der Elemente auf vier, dann hat, wie man sofort sieht, die Unterordnung der zwei mittleren Elemente unter das erste und letzte den Vorzug. Eine Mitte, welcher untergeordnet werden könnte, besteht hier nicht. Zugleich ist diese Unterordnung von zwei mittleren Elementen unter das Anfangs- und Endelement von jener Unterordnung eines einzigen mittleren Elements unter ein solches Anfangs- und Endelement charakteristisch verschieden. Es ist jetzt nicht mehr ein mittleres Element in gleicher Weise an die beiden äufseren Elemente gebunden, sondern es ist zunächst das zweite an das erste, das dritte an das vierte gebunden und ihm untergeordnet, und erst sekundärer Weise auch das dritte dem ersten und das zweite dem vierten. Zugleich sind das zweite und das dritte Element aneinander gebunden lediglich durch Gleichartigkeit. Die daraus entstehende Einheit ist eine losere als jene vorhin erwähnte.

Wiederum anders verhält es sich, wenn wir den vier Elementen ein fünftes hinzufügen. Hier gibt es wiederum eine Mitte. Das dritte Element bezeichnet den Zentralpunkt der Reihe; und es ist mir natürlich, diese Mitte zur apperzeptiven Mitte zu machen, also dem dritten die übrigen Elemente unterzuordnen. Aber diesem mittleren ordnet sich nun unmittelbar nur das zweite und das vierte unter; das erste und das fünfte stehen ihm ferner. Es besteht demgemäfs zunächst die Neigung, diese beiden gegenüber dem mittleren zu verselbständigen. Und darin liegt dann weiterhin zugleich die Neigung, das zweite und vierte Element auch diesen Endelementen unterzuordnen.

Dabei aber bestehen nun wiederum die beiden entgegengesetzten Möglichkeiten: Das mittlere Element bleibt der eigentlich herrschende Punkt des Ganzen; zugleich ist das Ganze in minderem Grade den Endelementen untergeordnet. Oder aber die Endelemente sind die eigentlich herrschenden, und das mittlere Element ist ein herrschender Punkt zweiter

Ordnung. In jedem Falle bilden die fünf Punkte ein System, in welchem eine Unterordnung in doppelter Stufe stattfindet.

In allen diesen Fällen nun übe ich eine symmetrische Betrachtung und Gliederung. Diese Betrachtung und Gliederung ist mir natürlich; und darum gefällt das betrachtete Objekt, wenn es seiner Natur zufolge zu solcher symmetrischen Betrachtung und Gliederung auffordert.

Reihengliederung.

Ändern wir aber jetzt die Situation. Es seien nicht mehr drei oder vier oder fünf Elemente für sich gegeben, sondern an ihrer Stelle eine beliebig lange Reihe. Diese kann ich in ihren verschiedenen Teilen symmetrisch betrachten, d. h. ich kann nebeneinander bestimmte Punkte herausheben und zu diesen ihre beiderseitige Umgebung in gleicher Weise apperzeptiv hinzunehmen.

Dabei unterscheiden wir aber zwei Fälle. Einmal: Die Reihe ist objektiv in Gruppen zerlegt, etwa in Gruppen von je dreien, d. h. es ist jedesmal nach einem dritten Element ein Trennungsglied oder ein Zwischenraum eingeschoben. Dann vollziehe ich mehrfach nebeneinander die symmetrische Auffassung von drei Elementen, von welcher vorhin die Rede war.

Nehmen wir aber an, dies sei nicht der Fall, sondern die Reihe sei eine gleichmäfsig fortgehende. Dann kann ich, so lange kein objektiver Unterschied der Elemente der Reihe besteht, beliebig Dreiheiten, Fünfheiten u. s. w. herausgreifen. Und ich kann diese herausgegriffenen Gruppen in den beiden einander entgegengesetzten Weisen, die oben unterschieden wurden, ordnen und gliedern. Aber diese Möglichkeiten halten sich die Wage; es verwirklicht sich also keine derselben.

Gesetzt nun aber, es treten bestimmte Elemente durch ihre Beschaffenheit heraus; es sei etwa jedes zweite Element objektiv betont. In diesem Falle ordne ich diesem zweiten Element das erste und das dritte unter; zugleich ordne ich das dritte auch wiederum dem vierten unter; kurz es erscheint nun jedes der unbetonten, d. h. meine Aufmerksamkeit in ge-

ringerem Grade beanspruchenden Elemente untergeordnet nach beiden Seiten. Daraus ergibt sich ein apperzeptives Gewebe. Auch die betonten Elemente sind aneinander durch die unbetonten gebunden.

Dies apperzeptive Gewebe gewinnt einen anderen Charakter, wenn in der Reihe jedes dritte Element objektiv heraustritt, oder irgendwie bedeutsamer, gewichtiger erscheint. Jetzt ordnet sich einem dritten Element ein viertes und fünftes unter, jenes unmittelbar, dieses mittelbar. Zugleich ordnet sich das fünfte unmittelbar, in mittelbarerer Weise, also in geringerem Grade auch das vierte, dem sechsten unter. Auch hier sind also alle Elemente miteinander verwoben, aber in loserer Weise; es entsteht ein loseres apperzeptives Ganze.

Oder es ist jedes dritte Element objektiv herausgehoben; von diesen objektiv herausgehobenen Elementen aber wiederum jedesmal das zweite stärker betont. Dann finden Unterordnungen verschiedener Stufen statt.

Doch darauf gehe ich hier nicht weiter ein. Das Gewebe, von dem ich soeben sprach, ist zunächst ein apperzeptives. Es ist ein Sichaneinanderfügen, sich Verbinden, Verflechten für meine Auffassungstätigkeit. Aber dieses mein Tun wird zugleich in die Reihe „eingefühlt". Durch solche Einfühlung wird die Reihe zu einem Gebilde, das sich selbst, vermöge eigener innerer Tätigkeit symmetrisch gliedert, in regelmäfsig sich folgenden Punkten von beiden Seiten her inniger oder loser symmetrisch sich in sich zusammenfafst. Die Reihe ist Trägerin dieser Funktionen oder Tätigkeiten. Sie ist ein Ganzes, das zustande kommt und in seinem Bestande sich erhält vermöge dieser lebendigen inneren Bewegung, dieser gesetzmäfsig wiederholten Zusammenfassung in einem Punkte, dieser eigentätigen symmetrischen Gliederung und Verwebung, und des dadurch von Punkt zu Punkt hergestellten inneren Gleichgewichtes.

Qualitativ differenzierte Reihengliederung.

Die Differenzierung des Ganzen, von der hier die Rede war, ist eine quantitative; sie kann aber nun weiter zu einer

qualitativen werden. Im Ganzen der Reihe liegt überall dies Beides: Ausdehnung oder Sichausstrecken, und andererseits Zusammenfassung. Und nun ist es natürlich, dafs diese qualitativ einander entgegengesetzten Funktionen nebeneinander und räumlich getrennt zur Verwirklichung gelangen, so doch, dafs sie dabei in Einheit und innerer Wechselwirkung bleiben. Dies geschieht, wenn abwechselnd ein Element der Reihe gestreckt, ein anderes in sich zusammengezogen erscheint. Jetzt verwandelt sich die überall vorhandene Ausdehnung und Zusammenfassung in einen rhythmischen Wechsel des Sichausdehnens und Zusammenfassens. Da die Elemente eine Einheit bilden, so bleibt doch diese Ausdehnung und dieser Zusammenhalt eine Funktion des Ganzen. Nur sind diese verschiedenen Funktionen abwechselnd in verschiedenen Gliedern repräsentiert. Damit ist der Gegensatz der Funktionen unmittelbar anschaulich, und das Ganze in höherem Grade als vorher für die unmittelbare Anschauung lebendig geworden.

Eine solche innerliche Lebendigkeit einer Reihe zeigt uns etwa das aus abwechselnd gestreckten und in sich zusammengezogenen Gliedern bestehende Astragal. Erscheint als die Grundfunktion desselben die Ausdehnung, so sind in ihm die gestreckten Glieder die eigentlichen Träger der Funktion des Ganzen. Die zusammengezogenen Glieder dienen; sie geben dieser Ausdehnung ihren festen Halt. Sie erscheinen den ausgedehnten Gliedern untergeordnet.

Auch bei dieser qualitativen Differenzierung des Astragals bestehen wiederum die beiden Möglichkeiten der innigeren und der loseren Bindung oder Verwebung: Die einanderfolgenden gestreckten Glieder sind jedesmal durch ein einziges zusammengezogenes Glied unmittelbar an einander gebunden. Oder aber es befinden sich zwischen je zwei gestreckten zwei zusammengezogene Glieder, so dafs jedem gestreckten Gliede nach beiden Seiten eines dieser letzteren unmittelbar zugehört. Sofern ihm doch auch das zweite dieser Glieder zugehört, besteht auch hier eine Verwebung; nur ist sie eine losere; es ist im Ganzen eine leichtere, freiere Bewegung, ein beweglicherer Zusammenhang. Jedermann kennt diese beiden Arten der Bildung des Astragals.

Symmetrie und Gleichgewicht.

Im Vorstehenden ging ich aus von der symmetrischen Gliederung einer geschlossenen Folge von Elementen. Von da ging ich fort zu derjenigen symmetrischen Gliederung einer beliebig ausgedehnten Reihe, in der bestimmten Elementen andere symmetrisch sich unterordnen. Der Unterschied der beiden Fälle ist der, dafs dort die symmetrische Betrachtung eine einmalige ist, hier gleichzeitig oder nacheinander an vielen Punkten sich vollzieht.

Bei der letzteren Art der symmetrischen Gliederung wurde aber zugleich darauf aufmerksam gemacht, wie die symmetrische Betrachtung in eine Betrachtung der Reihe als einer in sich lebendigen und durch eigene innere Tätigkeit sich selbst symmetrisch gliedernden sich verwandelt.

Erst diese letztere Betrachtung nun ist die ästhetische. Erst indem die Reihe nicht nur von mir symmetrisch betrachtet wird, sondern als symmetrisch sich betätigende und dadurch sich selbst im Gleichgewicht erhaltende erscheint, hat sie ästhetischen Wert und demnach Schönheit. Erst diese Symmetrie ist ästhetische Symmetrie.

Dies gilt nun aber von jeder Symmetrie. Auch die für sich stehende Folge von drei Elementen ist für die ästhetische Betrachtung symmetrisch geordnet, wenn das Ganze sich selbst symmetrisch ausbreitet, und in der Mitte bezw. in den Endgliedern sich zusammenfafst und so im Gleichgewicht erhält. Auch hier ist erst diese eigentätige Symmetrie und das aus ihr stammende innere Gleichgewicht des objektiv Gegebenen ästhetisch befriedigend.

Achten wir aber speziell auf den ästhetischen Sinn dieses Gleichgewichtes. Wie die innere Tätigkeit überhaupt, so ist auch dies Gleichgewicht, das sich das objektiv Gegebene durch innere Tätigkeiten gibt, von uns eingefühlt. Es ist ein in das Objektive eingefühltes, von mir unmittelbar erlebtes eigenes Gleichgewicht. Ich weifs, was ein solches Gleichgewicht für mich bedeutet, wenn ich es irgendwie in mir finde, in meinem körperlichen Tun oder Verhalten, oder in meinen Gedanken,

meinem auf irgendwelche Ziele gerichteten Wollen, wenn ich irgendwie von einem festen Punkte aus nach entgegengesetzten Richtungen in gleicher Weise mich betätige, oder entgegengesetzte Weisen meiner Betätigung in einem Punkte sich zusammenfassen. Ich kenne das eigentümliche Glücksgefühl, das aus jeder Art solchen inneren Gleichgewichtes sich ergibt. Und weil es so ist, darum und darum allein sind mir Formen, in welchen ein solches Gleichgewicht sich auszusprechen scheint, darum sind mir vor allem die symmetrischen Formen menschlich, also ästhetisch verständlich und erfreulich.

Die Frage nun, wann in einem räumlichen Gebilde entgegengesetzte Tätigkeiten in der hier vorausgesetzten Weise sich das Gleichgewicht halten, d. h. in einem absoluten Ruhepunkte sich zusammenfassen können, ist bereits allgemein dahin beantwortet: Wenn die von entgegengesetzten Seiten her in der Mitte sich zusammenfassenden Tätigkeiten einander gleich sind, wenn also gleichartige Tätigkeiten oder Bewegungen, die in einer Mitte ihren Indifferenzpunkt haben, von der Mitte nach entgegengesetzten Richtungen auseinandergehen, oder wenn solche Tätigkeiten oder Bewegungen von entgegengesetzten Richtungen her in der Mitte sich treffen und sich da ins Gleichgewicht setzen.

Nun fragt es sich aber weiter, welche Formen oder Weisen der räumlichen Tätigkeit der Natur der Sache nach, sei es an sich, sei es vermöge der Stellung, welche sie in einem umfassenderen Ganzen einnehmen, dieser Betrachtungsweise zugänglich sind oder sie erfordern.

Da nun ergibt sich, dafs diese Betrachtungsweise vorzugsweise gegenüber dem horizontal Ausgebreiteten ihre Anwendung finden mufs. Dies heifst zugleich, dafs symmetrische Bildung zunächst in horizontaler Richtung möglich ist. Die horizontalen Bewegungen sind an sich gleichartige Bewegungen. Es macht keinen qualitativen Unterschied, ob sie von einer Mitte nach rechts oder nach links gehen.

Dagegen stehen vertikale Bewegungen in einem natürlichen, qualitativen Gegensatz; die Bewegung nach unten gehorcht, die Bewegung nach oben widerstrebt der Schwere.

Dies schliefst doch die vertikale Symmetrie nicht aus. Aber vorausgesetzt ist dabei, dafs der Gedanke der Schwere in dem symmetrischen Gebilde selbst ausgeschaltet ist; und der Gedanke der Ausdehnungsbewegung zwischen oben und unten, der blofsen Erstreckung, des Verlaufens, des Auseinanderhaltens oder Verbindens an die Stelle tritt. Dadurch wird die vertikale Bewegung der horizontalen gleichwertig. Und soweit sie ihr gleichwertig ist, besteht auch die Möglichkeit vertikaler Symmetrie. So kann selbst die Säule symmetrisch gebildet sein. Sie wird es sein, wenn ihre Aufgabe ist, Teile eines im übrigen bereits in sich festen Gefüges auseinanderzuspannen.

Umgekehrt können die horizontalen Bewegungen qualitativ verschieden sein. Dann widerstreben sie zugleich der symmetrischen Bildung. Der aus der festen Wand sich herausstreckende Arm hat eine völlig andere Funktion in der Richtung nach der Wand, als in der Richtung von der Wand hinweg. Dort tritt er mit der Wand in Wechselwirkung, hier endigt er frei; darum findet hier die Symmetrie keine Stelle.

Gleichgwicht in der Bewegung. Elastizität.

Wo nun in solcher Weise ein Objekt der symmetrischen Betrachtung widerstrebt, tritt an die Stelle der symmetrischen jene andere Betrachtung, von der oben zuerst die Rede war, d. h. die Betrachtung eines Ganzen als eines von einem Ende zum andern werdenden oder verlaufenden.

Dieser Betrachtung kann aber immerhin, wie wir schon sahen, eine Art der symmetrischen Betrachtung, d. h. der Betrachtung von einem Punkte aus nach entgegengesetzten Richtungen, sich ein- und unterordnen. Ich betrachte den dorischen Bau zunächst nicht vom Architrav aus, sondern von seinem untersten nach seinem obersten Ende zu. Aber ich betrachte ihn doch sekundärer Weise auch in jener ersteren Art: Ich sehe in ihm ein Ganzes, das von unten nach oben entsteht und sich aufbaut, das aber doch zugleich von unten und von oben her gegen den Architrav hinwirkt.

Solche Unterordnung der symmetrischen Betrachtung unter

die einseitig gerichtete findet aber auch sonst statt. Und sie kann stattfinden in unendlich vielen Graden. So ist etwa auch die antike Säule, die wir oben als eine entschieden sich aufrichtende bezeichneten, zugleich bald mehr, bald minder Gegenstand einer symmetrischen Betrachtung; sie wirkt von ihrer Mitte aus nach oben und nach unten. Das Gleiche gilt von der attischen Basis u. s. w. Auch wo diese sekundäre symmetrische Betrachtung stattfindet, besteht ein Gleichgewicht entgegengesetzter Tätigkeit. Nur ist dies nicht das absolute Gleichgewicht gleicher Tätigkeiten. Ihr entspricht darum keine Symmetrie der Formen.

Das Gleichgewicht, von dem hier gesprochen wurde, ist ein Gleichgewicht räumlich getrennter, von einem Punkte ausgehender oder auf einen Punkt hinzielender Funktionen. Im übrigen hat der Begriff des Gleichgewichts auf dem Gebiete der räumlichen Formen allgemeinste Anwendung. Wir sahen, jeder räumlichen Tätigkeit entspricht eine Gegentätigkeit, und jedesmal erhält sich das räumliche Gebilde vermöge des Gleichgewichtes beider. Dieses Gleichgewicht ist ein Gleichgewicht überall zumal gegebener, gegensätzlicher und sich durchdringender Funktionen.

Innerhalb dieses Gleichgewichtes nun sind wiederum zwei Möglichkeiten zu unterscheiden: Das Gleichgewicht besteht überall, oder es entsteht sichtbar vor unseren Augen. Auch im letzteren Falle ist dies Gleichgewicht doch, da es in jedem Augenblick von neuem entsteht, nicht minder in jedem Augenblick tatsächlich gegeben.

Ich bezeichnete soeben dies Entstehen des Gleichgewichtes als ein Entstehen vor unseren Augen. Darauf ist Gewicht zu legen. Auch von der sich aufrichtenden vertikalen geraden Linie kann gesagt werden, dafs in ihr ein Gleichgewicht „entstehe". Dieselbe hat im Anfangsmomente eine bestimmte Kraft des sich Aufrichtens. Diese verzehrt sich in der Überwindung der Schwere. Die Linie ist zu Ende, wenn die aufstrebende Kraft und die Kraft der Schwere sich ins „Gleichgewicht" gesetzt haben. Hier ist also der Zustand des Gleichgewichts im Entstehen der Linie geworden.

Dieses Entstehen des Gleichgewichtes ist es nun aber nicht, woran ich hier denke. Bei ihm bestehen von vornherein die beiden Kräfte, die sich ins Gleichgewicht setzen. Das Gleichgewicht entsteht, indem die eine Kraft durch die Wirkung der anderen relativ aufgehoben wird, oder, wie ich sagte, in der Überwindung der Wirkung der anderen relativ sich verzehrt. Solche Entstehung des Gleichgewichtes geschieht nicht sichtbar vor unseren Augen.

Neben dieser Möglichkeit aber steht die andere, dafs durch fortgehende Wirkung einer Kraft eine andere sukzessive entsteht. Diese Möglichkeit ist, wie wir schon wissen, verwirklicht in elastischen Gebilden. Durch die sukzessive Wirkung einer Kraft entsteht in ihnen eine neue Kraft. Umgekehrt erscheinen diejenigen Gebilde als elastisch, in welchen ein solches Entstehen einer Kraft stattzufinden scheint.

In solchen Gebilden nun entsteht zugleich das Gleichgewicht in einem besonderen Sinne des Wortes. Und dies Entstehen des Gleichgewichtes geschieht vor unseren Augen.

Aktive und passive Elastizität.

Doch stehen bei diesem „elastischen" Entstehen einer Kraft wiederum zwei Möglichkeiten einander gegenüber. Wir sehen einmal ein räumliches Gebilde eine eigene Tätigkeit vollbringen, und im sukzessiven Fortgang derselben eine Kraft, die in anderer Richtung wirkt, entstehen. Wir sehen ein andermal das Gebilde nachgeben gegen eine Wirkung, die ihm widerfährt, und im Nachgeben die Kraft des Widerstandes gegen jene Wirkung gewinnen. Dort erscheint die Form aktiv, hier passiv. Jedesmal aber erscheint sie elastisch.

So wendet sich die Einziehung oder der „Trochilos" der attischen Basis, mag ich ihn nun in der Richtung von unten nach oben oder umgekehrt betrachten, sukzessive nach innen gegen seine Achse, und erzeugt damit eine stetig wachsende Tätigkeit in der Achsenrichtung. Hier ist wohl zu beachten: Jene Bewegung erzeugt nicht unmittelbar diese vertikale Tätigkeit, sondern sie ruft zunächst eine stetig wachsende horizontale

innere Spannung hervor. Die Einziehung, d. h. die weiter und weitergehende horizontale Verengerung weckt die Gegenwirkung, d. h. die Tendenz der Ausbreitung oder der Rückkehr zur ursprünglichen Weite. Und die Spannung zwischen diesen beiden nun läfst aus sich die vertikale Bewegung hervorgehen. Die Einwärtsbewegung geschieht wegen jener beständig wachsenden Gegenwirkung erst rascher, dann langsamer. Schliefslich kommt ein Punkt der höchsten Spannung zwischen Wirkung und Gegenwirkung. Dieser Punkt ist der Wendepunkt. Von ihm kehrt dann das Gebilde erst langsamer, dann rascher wiederum zu seiner ursprünglichen Weite zurück. Das Ganze ist ein Heraustreten aus einer ursprünglichen Weite, die zugleich ein bestimmtes Gleichgewicht zwischen ausdehnender und zusammenfassender Tätigkeit repräsentiert, und ein elastisches Wiedergewinnen derselben.

Das Gegenbild dieser „Einziehung" bezeichnet der „Wulst", in welchem ein Gebilde der Schwere nachgebend aus sich heraustritt, und dabei eine stetig wachsende Tendenz der Zusammenfassung oder der Rückkehr in die ursprüngliche Enge hervorruft, also gleichfalls eine immer stärkere innere Spannung erzeugt. Auch hier geschieht naturgemäfs die Bewegung — die nur eben jetzt Ausdehnungsbewegung ist, ein Herausquellen — erst rascher, dann langsamer, erreicht einen äufsersten Punkt, und kehrt zurück. Wir gewinnen das Bild eines Ganzen, das im Nachgeben elastisch sich sammelt, und die Kraft zu immer sichererem Widerstand gewinnt. Der Trochilos gibt das Bild der elastischen Anspannung zur Tätigkeit, der Wulst das Bild des im elastischen Nachgeben geübten Widerstandes.

Auch diese doppelte Weise des elastischen Geschehens hat für uns ästhetische Bedeutung, weil wir sie aus unserem eigenen Erleben kennen. Wir kennen die elastische Kraftanspannung z. B. in körperlichen Bewegungen, und wir kennen ebenso die Gewinnung der Widerstandsfähigkeit im elastischen Nachgeben, in der sukzessiven Sammlung. Und wir kennen das besonders Beglückende solchen elastischen Verhaltens. Daraus gewinnen die fraglichen Formen ihre Schönheit.

Diesem Motiv der aktiven und der passiven Elastizität

begegnen wir nun auch in anderen, z. B. in rein linearen Formen. Der Kreis ist seiner Natur nach nicht elastisch, die Spirale, Schnecke, Volute kann es sein, und die antiken Voluten sind es tatsächlich. Für die elastische Spirale verweise ich auf früher Gesagtes.

Sonstige krummlinige Formen.

Krummlinige Formen sind es, die allein den unmittelbaren Eindruck der Elastizität machen können, da sie allein das stetige Hervorgehen einer Kraft oder einer Tendenz zu einer Bewegung aus einer anderen Bewegung unmittelbar zu versinnlichen vermögen. Zugleich ist doch, wie am deutlichsten das Beispiel des Kreises zeigt, nicht jede krummlinige Form elastisch.

Solche nicht elastische krummlinige Formen entstehen, indem zu einer einfachen, also geradlinigen Bewegung eine andere dazu senkrecht gerichtete hinzukommt und in jedem Punkte von neuem auf sie einwirkt. Die fortgehende Wirkung dieser Kraft lenkt jene Bewegung sukzessive ab.

So entstehen nicht nur die soeben erwähnten Formen, sondern auch die Formen, die, in einem Bauwerk etwa, eine vertikale Bewegung in eine horizontale, oder umgekehrt, stetig überführen.

Dies Motiv hat wiederum seinen eigenen ästhetischen Wert. Wiederum gewinnt es ihn aus unserem eigenen Erleben. Wir wissen, was es heifst, und kennen das eigentümliche Gefühl, das uns überkommt, wenn wir nicht erst in einer Richtung uns bewegen und dann ruckweise in eine neue Richtung übergehen, sondern die Bewegung in einer Richtung stetig in die Bewegung in einer anderen Richtung übergleiten lassen.

Motive des Einklingens und Ausklingens.

Das stetige Entstehen eines Bewegungsantriebes oder einer bewegenden Kraft, und weiterhin einer tatsächlichen Bewegung, aus einer frei einsetzenden anders gerichteten Bewegung, wie

es bei der Einziehung stattfindet, kann bezeichnet werden als ein „Einklingen“ jener Bewegung, also derjenigen Bewegung, in welcher die neu erzeugte Kraft sich betätigt. Dabei ist die krafterzeugende Bewegung immer ein freies Heraustreten aus einer ursprünglichen Gleichgewichtslage.

Diesem Einklingen entspricht das „Verklingen“, wenn jene Bewegung in die Gleichgewichtslage zurückkehrt, und damit die entstandene Kraft wiederum zergeht. Einfache Beispiele sind — aufser dem Anlauf und Ablauf jener „Einziehung“ — der Anlauf und der Ablauf des Säulenschaftes. Auch hier wird, wie bei der Einziehung, durch sukzessive horizontale Einengung die vertikale Tätigkeit oder eine Steigerung derselben hervorgerufen. Diese Tätigkeit, bezw. diese Steigerung derselben hört nach vollbrachter Arbeit auf, es tritt die Entspannung ein: Wir sehen den eingeengten Säulenschaft an seinem oberen Ende wiederum in die ursprüngliche Weite zurückkehren.

Im übrigen haben beide Motive eine umfassendere Bedeutung. Zunächst das Motiv des Einklingens. Wir begegnen diesem überall im Grofsen und im Kleinen. Überall geschieht es, dafs eine Bewegung oder Weise des Verhaltens in einer räumlichen Form, oder einem Formganzen, eine nachfolgende Bewegung ermöglicht, sie vorbereitet, die Kraft dazu hervorbringt oder ihre Betätigung einleitet So klingt in der Säulenbasis die Bewegung der Säule ein. Und schliefslich kann in weiterem Sinne auch die Ausbreitung und sichere Zusammenfassung im Sockel einer Wand, oder im Stylobat des dorischen Baues, als ein Einklingen der vertikalen Bewegung der Wand, bezw. des dorischen Baues bezeichnet werden.

Ebenso findet das Verklingen in den verschiedensten Formen statt. Insbesondere kann dem Verklingen, das in jenem „Ablauf“ liegt, zur Seite gestellt werden das „Ausklingen“; ich meine das Zergehen einer Bewegung in sich selbst, im Fortgehen und Überwinden einer Hemmung oder einer gegenwirkenden Kraft, etwa der Schwere. Ich denke hier zunächst an das Ausklingen jenseits eines Abschlusses, d. h. eines Punktes, in welchem eine Bewegung aufgehalten und

im wesentlichen zur Ruhe gebracht ist. Dafs sie doch nicht ganz zur Ruhe gebracht ist, dies eben hat zur Folge, dafs sie jenseits dieses Punktes ausklingt.

So klingt etwa in einem Bauwerk die vertikale Bewegung, die im Kranzgesims aufgehalten und zum Abschlufs gebracht, aber doch nicht völlig jeder Kraft des Weitergehens beraubt ist, aus in Pyramiden, Figuren, kurz irgendwelchen Endgebilden, die jenseits des Gesimses in gleicher Richtung verlaufen und in ihrem Endpunkte das absolute Aufhören der Bewegung zur Anschauung bringen. So klingt, um auch einen Fall der ausklingenden Abwärtsbewegung anzuführen, die Bewegung, die in den dorischen Triglyphen nach unten, gegen den Architrav zu, geht, aus in den Tropfen, die der Tropfenregula anhängen. Hiermit unmittelbar vergleichbar sind die Fransen, Troddeln u. s. w., in welchen die ausbreitende Kraft des Gewebes jenseits des abgrenzenden Saumes ausklingt.

In solchen Formen geht jedesmal eine durch eine Gegenwirkung zur Ruhe gebrachte Bewegung jenseits des Punktes der Gegenwirkung weiter, um in sich zu zergehen. Es bedarf keiner neuen Gegenwirkung, sondern es genügt die Gegenwirkung, welche die Bewegung jederzeit in sich selbst trägt, die innere Hemmung, die natürliche Tendenz des Erlahmens, um sie zum endgültigen Aufhören zu bringen.

Nicht völlig gleicher Art ist das gotische Ausklingen der vertikalen Bewegung. Ein eigentlicher Abschlufs, der der Bewegung entschieden Halt gebietet, und in kraftvoller Gegenwirkung ihrem weiteren Fortschreiten entgegentritt, findet hier nicht statt, obgleich es an relativen Ruhepunkten vor dem Ausklingen nicht fehlt. Sondern die Bewegung strebt in sich, durch die Ruhepunkte relativ unaufgehalten, weiter. Aber es mindert sich im Weiterschreiten die Masse, und damit der Vorrat an Kraft. Es vollzieht sich eine schichtenweise Loslösung von Teilen der aufwärtsstrebenden Massen, insonderheit der Pfeiler, wodurch in den losgelösten Teilen die aufwärtsstrebende Kraft sich mindert, so dafs es natürlich erscheint, wenn sie sukzessive, in der Folge, in welcher sie sich loslösen, also im Fortschritt von aufsen nach innen, verklingen. Dies Ver-

klingen ist analog dem Verklingen der Bewegung in den Teilen der Pflanze, die vom Stamm oder Stengel derselben sukzessive sich loslösen und zergehen, bis schliefslich auch der Stamm oder Stengel, verdünnt, damit seiner ursprünglichen Kraft verlustig, zum Abschlufs gelangt.

Die „Interpunktionen".

Jemehr eine einzelne Funktion, in welche die Gesamtfunktion eines Ganzen sich zerlegt, herausdifferenziert und verselbständigt wird, je mehr also das Ganze in relativ selbständige Individuen und Teilindividuen auseinandergeht, umsomehr bedarf es der Anerkennung dieser Selbständigkeit oder Individualität, und zugleich andererseits der sichtbaren Aneinanderbindung der relativ selbständigen Funktionen bezw. der Formen, in welchen sie sich vollzieht. Daraus ergeben sich die Trennungs- und Verbindungsglieder, die kleinen und die grofsen räumlichen „Interpunktionen" und „Partikeln" in der Formensprache des Formenganzen.

Zugleich haben diese trennenden und verbindenden Glieder freilich noch eine andere Bedeutung, auf die schon in anderem Zusammenhang hingewiesen wurde. Die gegeneinander selbständigen Glieder wirken zugleich gegeneinander nach dem Trennungsgliede hin, oder wirken von ihm aus nach entgegengesetzten Richtungen. Man erinnere sich noch einmal des Architravs, dieser Hauptinterpunktion des dorischen Baues. Im Kleinen sind diesem analog die Plättchen, welche die Teile der attischen Basis trennen und verbinden, und ähnliche Gebilde. Jedesmal erscheinen hier die trennenden und verbindenden Teile zugleich als Punkte des Gleichgewichtes, der Ruhe, des sicheren Verharrens innerhalb der Gesamtbewegung.

Die Plättchen oder Riemchen sind in sich starre Ruhepunkte. Sie fügen sich als solche am naturgemäfsesten ein zwischen elastischen Gliedern. Die „Stäbchen" dagegen sind elastische Ruhepunkte. Solche sind vor allem am Platze zwischen starren Formen. Bei solcher Art der Einfügung dienen diese Zwischenglieder zugleich zur Ausgleichung des Gegen-

satzes zwischen Starrheit und Beweglichkeit, einfachem Dasein und innerer Lebendigkeit.

Diese wenigen Andeutungen über die einzelnen Formen eines räumlichen Formganzen müssen hier genügen. Weiteres ist Sache der Ästhetik der einzelnen Raumkünste.[1])

[1]) Eine Ergänzung dieses ganzen Abschnittes bietet das Buch über „Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen". Leipzig 1897.



VIERTER ABSCHNITT.

Der Rhythmus.

Erstes Kapitel: Die einfachsten Formelemente des poetischen Rhythmus.

Subjektive Rhythmisierung und „Betonung“.

Wenn ich im folgenden vom „Rhythmus“ rede, so meine ich den Rhythmus zeitlich sich folgender Elemente. Und ich meine zunächst den poetischen Rhythmus.

Dieser ist nach ästhetischen Gesetzen geordneter sprachlicher Rhythmus. Die Gesetze des natürlichen Sprechens liegen ihm zu Grunde; dazu kommt aber das Spezifische, das den poetischen Rhythmus vom natürlichen Rhythmus der Sprache unterscheidet. Von diesem Faktor rede ich hier zuerst.

Der poetische Rhythmus könnte uns nicht die erfreuliche Sache sein, die er uns ist, wenn er nicht einem Bedürfnis des Geistes entspräche. Dieses Bedürfnis lernen wir am Unmittelbarsten kennen aus der Tatsache des subjektiven Rhythmisierens.

Setzen wir für einen Augenblick an die Stelle der Silben, welche die Träger des poetischen Rhythmus sind, Taktschläge. Eine Reihe gleich starker Taktschläge folge sich in gleichen Zeitintervallen, und nicht zu langsam. Dann verspüre ich das Bedürfnis, in regelmäfsigem Wechsel einzelne dieser Taktschläge zu betonen, andere unbetont zu lassen. Ich betone etwa jedesmal den ersten von zwei Taktschlägen und lasse den zweiten unbetont.

Was ist hier die Betonung? Vielleicht verspüre ich, indem ich die wechselnden Betonungen vollziehe, Antriebe oder Tendenzen zu körperlichen Bewegungen. Antriebe vor allem zu Bewegungen der Sprachorgane, nämlich zu solchen, wie ich sie ausführen würde, wenn ich die Taktgeräusche — als solche sind die „Taktschläge" gemeint — mit meinen Sprachorganen erzeugte, und dabei immer den ersten von je zweien „betonte"; d. h. mit gröfserem Stimmaufwand hervorbrächte. Vielleicht verspüre ich auch Antriebe zu Bewegungen des Kopfes, der Hand oder der Fufsspitzen; ich fühle mich versucht, mit der Empfindung jedes Taktschlages eine Bewegung dieser Teile meines Körpers zu verbinden, und dabei jedesmal der ersten von zwei aufeinanderfolgenden Bewegungen gröfsere Stärke zu geben.

Diese Bewegungsantriebe nun sind natürliche Begleiterscheinungen der Betonung. Die Betonung besteht nicht etwa in ihnen.

Dies sagt uns schon einfache Beobachtung. Je mehr ich auf die Taktschläge achte und ihrer Aufeinanderfolge mit meiner Aufmerksamkeit nachgehe, desto deutlicher stellt sich das Phänomen der wechselnden Betonung ein. Gleichzeitig aber schwindet mir das Bewufstsein jener Bewegungsantriebe. Vielleicht werden die Antriebe zu wirklichen Bewegungen. Dann habe ich auch von diesen Bewegungen kein Bewufstsein, oder brauche es nicht zu haben. Ein desto deutlicheres Bewufstsein habe ich von der Betonung.

Dazu füge ich: Ich kann auch innerhalb einer räumlichen Folge von Punkten oder Linien bestimmte dieser Punkte oder Linien innerlich betonen. Dabei sind doch wenigstens die Bewegungsantriebe der Sprachorgane ausgeschlossen.

Indessen lassen wir dies. Wie kommen wir denn zu jenen Bewegungsantrieben? Sie werden ausgelöst durch die gehörten Taktschläge. Und dabei ergibt sich: Gewisse Taktschläge, unter unserer Voraussetzung immer der erste von zweien, erzeugen einen stärkeren Bewegungsantrieb. Der erste von je zwei Taktschlägen, genauer gesagt, die Wahrnehmung desselben, übt also in mir eine stärkere Wirkung.

Nun, damit haben wir die „Betonung". Sie besteht in dieser stärkeren psychischen Wirkung. Ich betone jedesmal den ersten von zwei Taktschlägen, dies heifst: Obgleich die Taktschläge an sich einander gleich sind, gewinnt doch jedesmal die Wahrnehmung eines ersten von zweien in mir gröfseres Gewicht, gröfsere Kraft, gröfsere Fähigkeit der psychischen Wirkung. Dies zeigt sich unmittelbar darin, dafs er einen stärkeren Bewegungsantrieb auslöst.

Dies kann ich auch noch anders ausdrücken. Psychische Vorgänge oder Erlebnisse, z. B. Empfindungen oder Wahrnehmungen, wirken in mir stärker, wenn sie intensiver apperzipiert, zum Gegenstand gröfserer Aufmerksamkeit gemacht, von der Auffassungstätigkeit kräftiger erfafst sind, wenn die Auffassungstätigkeit mit gröfserer Energie auf sie gerichtet ist, sich in ihnen konzentriert, in ihrer Auffassung sich anspannt. Oder vielmehr: Etwas intensiver apperzipieren, zum Gegenstand gröfserer Aufmerksamkeit machen u. s. w., dies heifst gar nichts, als es zu höherer psychischer Wirkung bringen, ihm gröfsere Kraft oder psychische Wirksamkeit verleihen. Einen Taktschlag „betonen", dies heifst also, ihn mit gewisser Intensität apperzipieren, oder in höherem Grade zum Gegenstand der Aufmerksamkeit machen. Es heifst, auf ihn apperzeptiven Nachdruck legen, ihn apperzeptiv herausheben.

Eines fehlt hier nur noch. Jene stärkere psychische Wirkung ist nicht an sich ein Bewufstseinserlebnis. Aber sie spiegelt sich im Bewufstsein. Ich habe, wenn ich etwas intensiv apperzipiere oder apperzeptiv heraushebe, ein entsprechendes Gefühl, ein Gefühl der Spannung, der Anspannung, des Nachdruckes.

Damit nun ist der Tatbestand der Betonung vollständig bezeichnet. Die Betonung eines Taktschlages besteht darin, dafs die Auffassungstätigkeit in der Auffassung desselben nicht nur tatsächlich, sondern fühlbar in gewissem Grade gespannt ist; die Betontheit des Taktschlages als unmittelbares Bewufstseinserlebnis besteht im Dasein dieses Gefühles, und dem Bewufstsein seines Bezogenseins auf einen bestimmten Taktschlag.

Regelmäfsiger Wechsel der Betonung.

Wie nun aber komme ich zu jener regelmäfsigen Betonung des ersten von zwei Taktschlägen? Wie zunächst komme ich überhaupt zu solchem regelmäfsigen Wechsel? Darauf können wir zunächst antworten mit dem Hinweis auf eine allgemeine Tatsache. Es ist die Tatsache oder das Gesetz, dafs in unserem psychischen Geschehen überall natürlicherweise ein Wechsel der Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit stattfindet. In jeder Auffassung eines Mannigfaltigen zeigt sich dieses Gesetz. Die Aufmerksamkeit erfafst einen Teil oder ein Element des Mannigfaltigen, spannt sich angesichts desselben, dann läfst sie ihn los, entspannt sich eben damit, spannt sich wiederum angesichts eines neuen Teiles oder Elementes des Mannigfaltigen u. s. w.

Und dazu tritt nun das uns von früher her wohlbekannte Gesetz der Gleichförmigkeit des sukzessiven psychischen Geschehens, insbesondere der Gleichförmigkeit des apperzeptiven Tuns. Dasselbe besagt in unserem Falle: Habe ich einmal in bestimmter Weise begonnen, mich innerlich zu spannen und zu entspannen, so besteht in mir die Tendenz, in diesem Wechsel oder dieser Aufeinanderfolge von Spannung und Entspannung zu verbleiben.

Dies beides zusammen ergibt das Gesetz oder die Tendenz des regelmäfsigen Wechsels der Betonung.

Objektive „Betonung".

Diese Tendenz besteht angesichts der regelmäfsigen Folge gleicher Taktschläge. Eine solche war bisher vorausgesetzt.

Nehmen wir aber jetzt an, es bestehe ein dieser Tendenz entsprechender objektiver Rhythmus, d. h. in unserem Falle, es sei jedesmal von zwei Schlägen der Reihe der erste objektiv betont, d. h. er klinge lauter. Dann beansprucht jedesmal der lautere Taktschlag die Auffassungstätigkeit in höherem Grade; er fordert eine stärkere Spannung derselben. Es findet also jetzt eine Übereinstimmung statt des objektiv Ge-

gebenen und des subjektiven Bedürfnisses. Jenes bietet sich von sich aus, d. h. vermöge seiner eigenen Beschaffenheit, zu der Weise der Auffassung dar, auf welche die Gesetzmäfsigkeit meiner Auffassungstätigkeit hinweist. Dieser Einklang ist ein natürlicher Grund der Lust an jenem objektiven Rhythmus.

Was die objektive Betontheit betrifft, so sei hier noch ausdrücklich „betont“: Die Lautheit als solche ist nicht „Betontheit“. Sie ist zunächst nichts als — Lautheit. Sie wird zur Betontheit, sofern sie meine Betonung, d. h. die Spannung meiner Auffassungstätigkeit fordert. Die objektive Betontheit ist meine durch die Lautheit geforderte oder darin begründete Betonung: Oder: Sie ist dies Begründetsein meiner Betonung in der Lautheit.

Die Folge der lauten und minder lauten Taktschläge fordert, so sage ich, den Wechsel der Betonung und Unbetonung, oder den Wechsel der Anspannung und Entspannung der Aufmerksamkeit.

Eine gleichartige Forderung liegt nun aber, obzwar in geringerem Grade, auch schon in der einfachen Folge gleicher Taktschläge. Diese Folge besteht ja nicht blofs aus Taktschlägen, sondern sie schliefst auch Pausen in sich. Sie ist die regelmäfsige Folge eines Taktschlages, einer Pause, eines neuen Taktschlages u. s. w. Sie enthält also bereits einen regelmäfsigen Wechsel in sich. Und dieser Wechsel ist ein Wechsel des objektiv Betonten und Unbetonten. Die Taktschläge sind im Vergleich mit den Pausen „betont“, d. h. die Erfassung jedes der Taktschläge erfordert eine relative Anspannung der Aufmerksamkeit. Die Pause, oder der Fortgang von jedem Taktschlag zu jedem folgenden, fordert ein Nachlassen derselben. Wir haben also bereits in dieser einfachen Folge gleicher Taktschläge einen objektiven Rhythmus.

Darnach ist die regelmäfsige Betonung eines ersten von zwei Taktschlägen in der Reihe bereits eine Rhythmisierung höherer Ordnung. Das Bedürfnis, angesichts der Reihe abwechselnd einen Taktschlag zu betonen, und den nächsten unbetont zu lassen, ist ein Bedürfnis, es bei jener Rhythmisierung, die schon in der einfachen Folge von gleichen Taktschlägen

objektiv gegeben ist, nicht zu belassen, sondern zu einer Rhythmisierung höherer Stufe fortzugehen.

Dieses Bedürfnis besteht nun auch weiterhin, d. h. ich bleibe auch nicht bei der Betonung des ersten von je zwei Taktschlägen der Reihe, sondern ich betone wiederum von je zwei betonten Taktschlägen einen, etwa wiederum den ersten, in höherem Grade, und lasse den zweiten relativ unbetont, belasse es also hier bei der minderen Betonung. Und ich betone wiederum in noch höherem Grade einen ersten von zweien dieser stärker betonten Taktschläge u. s. w.

Ich halte etwa meine Taschenuhr vors Ohr und folge dem Gang der einzelnen Schläge. Dann ertappe ich mich darauf, dafs ich den ersten von je zwei Taktschlägen, zugleich in höherem Grade den ersten von vier, wiederum in höherem Grade den ersten von acht, von sechzehn, von zweiunddreifsig, und schliefslich vielleicht von vierundsechzig Schlägen innerlich betone. Ein Ganzes aus vierundsechzig Schlägen scheint rhythmisch in dieser Weise geordnet.

Und auch hier müssen wir wiederum sagen: Gesetzt dies System von Betonungen und Unbetonungen höherer und niedrigerer Stufe ist objektiv gegeben, dann ist das Ganze aus den vierundsechzig Schlägen für mich erfreulich. Es ist dies, weil es dem Bedürfnis der Betonung in verschiedenen Stufen, oder dem Bedürfnis, die Rhythmisierung auch in höherer und immer höherer Stufe zu vollziehen, entgegenkommt.

Rhythmische Gliederung.

In solcher regelmäfsigen Betonung oder apperzeptiven Heraushebung einzelner Schläge besteht nun aber noch nicht das eigentliche Wesen des Rhythmus. Es besteht nicht in dieser Folge von Spannung und Entspannung. Sondern diese ist nur die eine Seite der Sache. Die andere Seite ist die Zusammenfassung von Elementen der Reihe zu gleichartigen Einheiten. Und dies Moment vereinigt sich mit jener wechselnden Betonung zu einem Dritten, nämlich zur Unterordnung dieser Einheiten unter die betonten Elemente.

Es liegt in der Natur unserer Auffassungstätigkeit nicht nur dies, dafs sie sich spannt und entspannt, oder sich konzentriert und löst, sondern es liegt in ihr, wie wir wissen, vor allem die Tendenz, ein Mannigfaches zusammenzufassen und zu sondern. Ich fasse die Elemente der rhythmischen Reihe sukzessive auf. Nicht, um eines über dem andern zu verlieren. Sondern ich nehme sie zueinander hinzu, halte also die früher aufgefafsten fest, indem ich zu den späteren fortgehe. Ich fasse sie so zusammen zur Einheit einer einzigen Folge von Elementen.

Wieviele solche sich folgende Elemente ich zu einer Einheit zusammenfassen kann, bleibe hier dahingestellt. Ich nehme aber an, eine Reihe von Elementen sei so grofs, dafs sie noch zur Einheit zusammengefafst werden kann. Und ich denke sie tatsächlich so zusammengefafst.

Dann besteht zugleich das Bedürfnis, in dieser, alle Elemente umfassenden Einheit wiederum Einheiten geringeren Umfanges abzugrenzen, oder jene Einheit in minder umfassende Einheiten zu gliedern. Und es besteht das Bedürfnis der Untergliederung, bis ich zu den Elementen gelangt bin. Oder umgekehrt gesagt: Es besteht das Bedürfnis, erst Elemente zu Einheiten geringsten Umfanges, dann wiederum Einheiten von solchen Einheiten zu einer Einheit höherer Ordnung u. s. w. zusammenzufassen, bis ich zur allumfassenden Einheit gelangt bin.

Prinzip der Zweizahl.

Dabei ergibt sich nun alsbald die wichtige Tatsache: Als die natürlichste Gliederung erscheint die Gliederung nach dem Prinzip der Zweizahl.

Dies verstehen wir, wenn wir folgendes bedenken: Der objektive Grund der Zusammenfassung der rhythmischen Elemente überhaupt ist ihre zeitliche Folge. Und je unmittelbarer die Elemente sich zeitlich folgen, umso stärker ist der Antrieb zur Zusammenfassung.

Nun folgt aber jedem Element der Reihe von Taktschlägen unmittelbar ein und nur ein Element. Ein drittes Element

folgt unmittelbar auf das zweite, aber es folgt nicht ebenso unmittelbar auf das erste. Daraus ergibt sich eine spezielle Nötigung, jedesmal einen Taktschlag mit einem folgenden zusammenzufassen. An dieser Nötigung nimmt kein weiterer Taktschlag teil. Es ist mir also natürlich, immer je zwei Taktschläge mit Ausschlufs jedes weiteren zu einer engsten oder untersten Einheit zusammenzuschliefsen.

Dies Prinzip erweist sich dann ebenso auch auf höherer Stufe wirksam. Es folgt auch wiederum jeder solchen Einheit eine einzige gleichartige Einheit. Darin liegt ein Grund, aus zwei solchen Einheiten von je zwei Elementen eine neue höhere Einheit zu bilden u. s. w.

Machen wir hierzu gleich die Gegenprobe, d. h. betrachten wir auch gleich die Möglichkeiten einer anderen Zusammenordnung. Ich fasse etwa drei Elemente zu einer Einheit zusammen. Dann ist doch wiederum einerseits das erste und zweite, andererseits das zweite und dritte Element zeitlich inniger verbunden. Daraus ergibt sich eine Tendenz, das erste und zweite, andererseits das zweite und dritte zu einer spezielleren Einheit zusammenzuschliefsen. Aber diese beiden Tendenzen widerstreiten sich. Es liegt also in der Zusammenfassung von je drei Elementen ein Moment der Gegensätzlichkeit, eine Art von innerem Widerspruch. Dagegen ist die Zusammenfassung von je zwei Elementen in sich gegensatzlos und widerspruchsfrei. Und — dies ist strengstens zu betonen — sie ist die einzige, von der dies gesagt werden kann.

Gegen dieses Prinzip der Zweizahl könnte man folgenden Einwand erheben: Mag es immerhin ein Widerspruch sein, dafs ein erstes und ein zweites, und dann wiederum dies zweite und ein drittes Element zu einer Einheit zusammengeschlossen werden, so ist es doch kein Widerspruch, dafs mit dem mittleren der drei Elemente einerseits das ihm unmittelbar vorangehende, andererseits zugleich das ihm ebenso unmittelbar folgende, eine Einheit bilde. Von diesem mittleren Elemente aus gesehen erscheint die Zusammenfassung von drei Elementen sogar als eine besonders natürliche Sache.

Diese Bemerkung hat ihr Recht. Und wir werden darauf

zurückzukommen haben. Einstweilen aber mufs auf folgendes hingewiesen werden.

Das Gesagte hat zunächst sein Recht, wo es sich um simultan gegebene Elemente handelt. Hier aber handelt es sich um Elemente, die sich folgen. Und dabei liegt die Sache minder einfach.

Stehen drei gleiche Elemente räumlich, etwa in horizontaler Richtung nebeneinander, so sind alle drei Elemente gleichzeitig gegeben. Es verhält sich also insbesondere das erste zeitlich zum mittleren ebenso, wie das dritte. Es bieten sich, wie schon früher gesagt, überhaupt und in jeder Hinsicht beide Elemente in gleicher Weise zur Zusammenordnung mit dem mittleren dar. Das Rechts und das Links sind einander gleichwertig. Es ist dasselbe apperzeptive Verhalten, wenn ich zu dem mittleren Elemente einerseits das rechte, andererseits das linke hinzunehme, wenn ich den Blickpunkt der Auffassungstätigkeit einerseits nach rechts, andererseits nach links in solcher Weise erweitere.

Dagegen stehen bei der zeitlichen Aufeinanderfolge von drei Elementen das erste und das letzte nicht in der gleichen Beziehung zum mittleren. Jenes ist, wenn das mittlere meiner Auffassungstätigkeit sich darbietet, vergangen, dieses zukünftig. Es besteht also keine Gleichwertigkeit der Richtungen des Vorher und des Nachher. Es ist etwas qualitativ Anderes, ob ich vorwärts oder rückwärts blicke, ob ich auf das, was folgt, ziele, und zu ihm fortgehe, oder ob ich stehen bleibe und das Vergangene festhalte. Ich tue natürlicherweise das Eine oder das Andere; beide Weisen der Zusammenfassung schliefsen sich — nicht absolut, aber relativ aus.

Es bleibt demnach dabei, dafs es in der Natur der zeitlich sich folgenden Elemente liegt, zunächst zu zweien zusammengefafst zu werden.

Rhythmische Unterordnung.

Aber auch die blofse Zusammenfassung von zwei Elementen zu einer Einheit genügt nicht dem vollen Einheits-

bedürfnis der auffassenden Seele. Es liegt in der Seele, wie wir wissen, neben der Tendenz der Zusammenfassung zu einer Einheit auch die Tendenz des Zusammenschlusses in einer Einheit, d. h. in einem einzigen Elemente; die Elemente sollen sich nicht nur in die Einheit aus Elementen einordnen, sondern auch innerhalb dieser Einheit wiederum einem einzigen Elemente „monarchisch" sich unterordnen.

Hier sei noch einmal an den Sinn dieser „monarchischen Unterordnung" erinnert. Wir begegnen ihr, wie früher gesagt, auf allen Gebieten. Das Mittel zu einem Zwecke ist untergeordnet oder wird von mir untergeordnet dem Zwecke, die Voraussetzung eines Tatbestandes ordne ich unter dem Tatbestand, die Prämissen eines Schlusses sind untergeordnet der Konklusio, die einzelnen Gedanken einer Rede dem Hauptgedanken.

Oder, wenn wir auf dem ästhetischen Gebiete bleiben: Die Stimmen, welche eine Melodie begleiten, sind nicht blofs mit dieser in ein Ganzes zusammengeschlossen, sondern sie sind zugleich dieser Melodie untergeordnet. Ein Bau erscheint untergeordnet der von der Kuppel überwölbten Mitte, der gotische Dom seinem Turm u. s. w.

In allen diesen Fällen besagt die Unterordnung im letzten Grunde Dasselbe: Die Elemente eines Ganzen werden innerhalb des Ganzen nicht in gleicher Weise aufgefafst, beachtet, kurz apperzipiert. Sie stehen für meine Auffassungstätigkeit nicht einfach nebeneinander. Sondern es wird ein Element, das „übergeordnete" oder „herrschende", herausgehoben. Auch die untergeordneten oder dienenden Elemente werden apperzipiert, aber sie verlieren ihre Selbständigkeit; sie werden mehr oder minder in den Akt der Auffassung des herrschenden Elementes mit aufgenommen oder in denselben mit hineingenommen, damit zugleich relativ aufgesaugt oder absorbiert. Die untergeordneten Elemente sind nicht ebenso, wie das herrschende Element, für sich apperzipiert, sondern sie sind mitapperzipiert, von dem einen Blick der Apperzeption, der das Herrschende trifft, mitgenommen. Das herrschende Element ist dasjenige, worauf ich in der Apperzeption des Ganzen vorzugsweise „hin-

ziele"; das Ganze „fafst sich" demgemäfs in höherem oder geringerem Grade für meine Auffassung in dem einen Elemente „zusammen", „verdichtet" sich darin, hat darin seinen „Schwerpunkt", ist darin „repräsentiert". Ich „beziehe" die untergeordneten Elemente auf das übergeordnete oder herrschende, betrachte jene im „Hinblick" oder mit „Rücksicht" auf dieses, unter dem „Gesichtspunkt" desselben. Jene kommen für mich, mehr oder minder, je nach dem Grade der Unterordnung, nicht für sich „in Betracht", sondern als etwas zum Übergeordneten oder Herrschenden „Hinzukommendes", dazu „Gehöriges", ihm „Anhängendes", als ein Moment in demselben oder eine Bestimmtheit an demselben.

Eine solche monarchische Unterordnung nun findet auch hier, innerhalb der Einheiten aus rhythmischen Elementen, notwendig statt.

Welches von mehreren Elementen einer Einheit aber in solcher Weise zum herrschenden Element innerhalb der Einheit gemacht, und welche ihm untergeordnet werden, diese Frage beantwortet sich, wie wir gleichfalls von früher her wissen, nicht unter allen Umständen gleich. Es gibt, so sahen wir, verschiedene Bedingungen der Unter- und Überordnung. So sind auch in unserem Falle die Bedingungen der Unterordnung und Überordnung verschiedenartige.

Dieselben lassen sich aber zusammenfassen in den allgemeinen Ausdruck: Zum übergeordneten Element wird dasjenige, das an sich einen Vorzug hat, d. h. seiner Natur nach die Auffassungstätigkeit in höherem Mafse in Anspruch zu nehmen vermag.

Hier nun handelt es sich zunächst um die rhythmische Einheit aus zwei Elementen. Innerhalb derselben ordne ich eines der beiden Elemente dem andern unter. Dabei ist dem soeben Gesagten zufolge die Frage, welches Element zum herrschenden werde, unmittelbar entschieden, wenn eines derselben „objektiv betont" ist. Ich ordne dann diesem betonten Element das andere unter. Das betonte Element ist ja dasjenige, das die Aufmerksamkeit in höherem Grade in Anspruch nimmt. Dies betonte Element wird demnach notwendig

zum dominierenden Element der Einheit. Es wird damit in gewissem Grade zum Repräsentanten des Ganzen. Das Ganze faſst sich in ihm zusammen. Das andere, unbetonte Element ist ein dazu gehöriges; ein Vorschlag oder ein Nachklang, ein Einklang oder Ausklang.

Hiermit nun ist erst das eigentliche Wesen der Betonung bezeichnet. Das betonte Element ist das die Einheit aus mehreren Elementen Beherrschende, in sich Zusammenfassende und Verdichtende, es ist das Gravitationszentrum, der Gipfelpunkt einer einheitlichen apperzeptiven Welle, zu der mehrere Wellen sich zusammengeschlossen haben. Es ist vergleichbar der beherrschenden Höhe einer einheitlichen Gebirgsmasse, nach welcher andere, untergeordnete Höhen hintendieren. Zu solchem Gipfelpunkt wird ein Element einer rhythmischen Einheit, wenn es objektiv betont, d. h. lauter ist. Es wird dazu eben um seiner Lautheit willen.

Trochäische Gliederung.

Indessen für uns handelt es sich zunächst nicht darum, welches der Elemente einer Reihe in einem gegebenen Falle aus objektiven Gründen als Gipfelpunkt der einheitlichen Welle, oder als das die Einheit aus mehreren Elementen beherrschende Element erscheint, sondern welches Element wir natürlicherweise, d. h. aus uns heraus, abgesehen von der Nötigung, welche die objektive Betontheit in sich schlieſst, zum herrschenden Elemente zu machen geneigt sind, und nach psychologischen Gesetzen geneigt sein müssen; welches Element innerhalb einer Reihe, und insbesondere einer Reihe aus zwei Elementen, nicht der tatsächliche, sondern der geborene „Herrscher" dieser Einheit ist.

Darauf nun muſs die Antwort lauten: Diese Stellung kommt in der Einheit aus mehreren, also auch in der Einheit aus zwei Elementen zunächst dem ersten Elemente zu. Das erste von zwei Elementen ist — das erste. Es hat das Recht der Priorität. Es ist dies dasselbe Recht der Priorität, um das es sich auch bei wissenschaftlichen Prioritätsstreitigkeiten handelt;

derselbe Prioritätsanspruch, auf dem der Stolz eines Bergsteigers beruht, der einen hohen Berg als Erster bestiegen hat.

Das erste Element, so sage ich, ist das erste. Dies heifst, es ist zunächst das einzige; das zweite ist sogleich eines von zweien. Dasjenige aber, was einzig ist, macht uns gröfseren Eindruck oder zieht unsere Auffassungstätigkeit in höherem Grade auf sich, als dasjenige, was eines unter zweien ist. Das Letztere verliert sich sogleich in der Zweizahl. Auch das erste Element wird ja freilich, wenn das zweite zu ihm hinzukommt, ebensowohl eines unter zweien, aber es hat nun schon seinen Charakter der Einzigkeit.

So ist der erste wissenschaftliche Entdecker oder der erste Besteiger eines Berges zunächst ein einziger, oder er ist einzig in seiner Art; er hat absoluten „Seltenheitswert". Und dieser Charakter der Einzigkeit, und die daraus entstehende besondere Würde, bleibt ihm nun auch, wenn er einer von zweien wird. Es bleibt an ihm das Merkmal, dafs er zunächst einzig war. Und dies Merkmal übt die entsprechende psychische Wirkung, d. h. der Erste hat auch weiterhin die Fähigkeit, die Aufmerksamkeit in höherem Grade auf sich zu ziehen; er hat in mir mehr psychische Gröfse.

Ebenso nun verhält es sich auch mit dem ersten von zwei rhythmischen Elementen. Dafs es zuerst ohne das zweite da war, dies gibt ihm einen Anspruch, in der Einheit zum Herrscher zu werden. Dies drücke ich auch kurz so aus: Es gibt eine natürliche Tendenz der Anfangsbetonung oder der Initialbetonung.

Diese Tendenz macht zunächst, dafs wir geneigt sind, bei der subjektiven Rhythmisierung gleicher Taktschläge jedesmal den ersten von zwei Schlägen zu betonen. Nehmen wir aber jetzt wiederum an, es sei von zwei Elementen jedesmal das erste objektiv betont, d. h. lauter, dann kommt wiederum dieser objektive Sachverhalt dem subjektiven Bedürfnis entgegen. Es erscheint jetzt der geborene Herrscher tatsächlich als Herrscher.

Nennen wir eine Gliederung in Einheiten aus zwei Elementen mit jedesmaliger Betonung des ersten in Ermangelung eines besseren Namens „trochäische" Gliederung. Dann erhellt

aus dem Gesagten der ästhetische Vorzug dieser Art der Gliederung.

Jambische und trochäische Gliederung.

So sehr nun aber die trochäische Gliederung die zunächst natürliche sein mag, so gibt es doch auch ein Moment, das der entgegengesetzten, also der „jambischen" Gliederung einen natürlichen Vorzug verleiht. Es besteht, so sagen wir gleich, neben der Tendenz der Initialbetonung eine Tendenz der Finalbetonung.

Und diese letztere ist nicht minder verständlich. Auch das letzte Element einer Reihe ist in gewisser Weise einzig. Es folgt ihm keines mehr. Indem ich die Glieder der Reihe sukzessive betrachte, gehe ich vom ersten zum zweiten, vom zweiten zum dritten. Jedes Glied der Reihe ist Durchgangspunkt; nur das letzte Glied ist es nicht mehr. Hier macht die Betrachtung Halt; sie haftet oder verweilt. So haftet unser Blick, wie am ersten Ahnherrn, so auch am Letzten eines Geschlechtes. Man denke an den „letzten Mohikaner" oder an die letzten Azteken. Ebenso ist uns nicht nur derjenige, der zum ersten Mal, sondern auch derjenige, der zum letzten Mal eine Leistung von bestimmter Art vollbracht hat, besonders bedeutsam.

Dieser Tendenz der Finalbetonung nun kommt die objektiv gegebene jambische Gliederung entgegen, und läfst auch sie uns natürlich und demgemäfs erfreulich erscheinen.

Nach dem Gesagten sind die Betonung des ersten und die des letzten Elementes in der Einheit aus zwei Elementen in gleicher Weise natürlich. Dies heifst doch nicht, dafs sie in jedem Falle gleich natürlich erscheinen. Sondern jede dieser Arten der Betonung erscheint vorzugsweise natürlich unter bestimmten Voraussetzungen.

Es besteht insbesondere die Tendenz der Finalbetonung vor allem unter einer Voraussetzung, nämlich dann, wenn die Folge der Elemente, deren letztes betont erscheinen soll, mir schon von vornherein als einheitliches Ganze vorschwebt, wenn

also diese Einheit mir schon bei ihrem Beginn bekannt ist, so dafs schon das erste Element als Anfangselement einer solchen Einheit erscheint. Ich eile dann sofort von diesem Anfangselement weiter, und dem Ende des Ganzen zu. Dieses Ende ist der Zielpunkt, in welchem sich das Ganze vollendet und abschliefsend zusammenfafst. Ein solcher Zielpunkt ist natürlicher Hauptpunkt oder herrschender Punkt. Ihm ordne ich naturgemäfs die vorangehenden Elemente unter.

Diesen Sachverhalt bestätigt die Erfahrung. Man nehme sich vor, eine Reihe von Gegenständen abzuzählen, in der Weise, dafs man sie in Gruppen von 2, 3 oder 4 Elementen zusammennimmt. Man zählt dann, im letzteren Falle, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 u. s. w., jedesmal mit Anhalt auf 4. Hierbei wird man unweigerlich das letzte Zahlwort betonen. Man hat eben hier die Einheit aus 4 Elementen vor sich; man zielt auf diese Einheit und zielt darauf, sie als Ganzes zu haben. Man zielt eben damit auf ihr abschliefsendes Element.

Umgekehrt wird es bei der Tendenz der Anfangsbetonung bleiben, wenn ich nicht vorausblicke, sondern einfach Element um Element „an mich herankommen" lasse. Dann habe ich zunächst das erste, und nehme zu diesem die folgenden sukzessive hinzu. Diese werden dadurch zu etwas blofs Hinzukommendem oder Anhängendem.

Dem entspricht nun auch der Charakter der objektiv gegebenen trochäischen und jambischen Gliederung. Die apperzeptive Bewegung geht zunächst bei beiden in gleicher Weise von Element zu Element und weiter von Einheit zu Einheit fort. Aber innerhalb der Einheiten verhalte ich mich in beiden Fällen anders. Die trochäische Einheit hat den Charakter des in sich Zurückhaltenden. Ich hafte am ersten Element. Die Betonung ist ja ein Haften. Und ich mufs mich dann von dem ersten Element in gewisser Weise losmachen, um zum zweiten fortzugehen. Dagegen drängt in der jambischen Gliederung das erste Element in das zweite hinein.

Zugleich ist hiermit gesagt, dafs der Jambus den Charakter einer geschlosseneren Einheit hat als der Trochäus. Wie gesagt, die Bewegung drängt im Jambus in die betonte Silbe

hinein. Sie ist von vornherein darauf gerichtet. Je mehr aber dies der Fall ist, desto weniger bleibt sie bei der ersten unbetonten Silbe. Dagegen verhalte ich mich bei der trochäischen Gliederung sozusagen abwartend; ich bleibe bei der betonten Silbe, um dann das nachfolgende Element hinzu zu nehmen; die unbetonte Silbe des Trochäus hat einen Charakter des relativ Hinzukommenden, Nachhinkenden; sie ist selbständiger.

Zweites Kapitel: Weiteres über rhythmische Formelemente.

„Versfüſse" und Versganze.

Im Vorstehenden war zunächst von einzelnen Einheiten aus zwei Elementen die Rede. Denken wir jetzt eine beliebige Reihe in solche Einheiten zerlegt, also Einheit auf Einheit folgend, dann gilt zunächst nach bereits oben Gesagtem dies: Hat einmal die eine oder die andere Weise der Unterordnung begonnen, so besteht eine natürliche Tendenz, dabei zu bleiben. D. h., erscheint mir einmal ein zweites Element der Reihe zu einem ersten hinzugehörig, als eine Art Anhang desselben, dann bin ich geneigt, ein viertes Element in die gleiche Beziehung zu einem dritten zu stellen u. s. w. Und entsprechend, wenn ich jambisch begonnen habe. Dieser Sachverhalt ist durch Versuche leicht zu bestätigen.

In diesem Sachverhalt nun liegt die Berechtigung für die übliche Bezeichnung gewisser Verse als trochäischer oder jambischer. Man nennt so einen Vers, der mit einem Trochäus bezw. Jambus beginnt, und im übrigen einen gleichmäſsigen Wechsel von je einer betonten und einer unbetonten Silbe zeigt. In der Tat ist eine solche Reihe zunächst der Tendenz nach jambisch bezw. trochäisch, d. h. wir sind zunächst geneigt, sie auch weiterhin dem Anfang entsprechend aufzufassen.

Indessen jene Bezeichnungsweise begegnet doch auch wiederum Schwierigkeiten. Ein trochäischer Vers, so scheint es, ist ein solcher, der sich in lauter Trochäen, ein jambischer ein solcher, der sich in lauter Jamben zerlegen läfst. Nun lassen sich aber viele sogenannte „trochäische" Verse nicht in Trochäen, viele „jambische" nicht in Jamben zerlegen. Jene endigen jambisch, diese trochäisch. Da hilft man sich damit, dafs man die Verse verkürzte oder verlängerte Verse nennt. Man spricht von fehlenden oder überzähligen Silben. Aber dies sind natürlich nur Worte. Die angeblich im Ganzen trochäischen oder jambischen Verse sind in Wahrheit nicht trochäisch oder jambisch.

Und dies ist wohlbegreiflich. Jene natürliche Tendenz, den jambisch beginnenden Vers weiterhin jambisch, den trochäisch beginnenden weiterhin trochäisch zu fassen, bleibt im Fortgang der rhythmischen Bewegung nicht in ihrer ursprünglichen Stärke bestehen. Hat sich in der Reihe ein zweites Element einem ersten untergeordnet, so erscheint freilich ein drittes Element in gewisser Weise wiederum als ein erstes, und diesem ordnet sich nun wiederum ein zweites unter, d. h. es ordnet sich dem dritten das vierte unter. Aber dieses dritte Element ist doch nur relativ ein erstes. Zunächst ist es ein drittes, und es ist ein solches in einer einheitlichen Reihe, d. h. in einer Reihe, die auch wiederum im Ganzen von mir als Einheit gefafst wird. Sie ist ein dritter Punkt in einer durchgehenden Bewegung. Und in dieser einheitlichen Reihe oder dieser einheitlich durchgehenden Bewegung nun steht dies dritte Element zwischen dem zweiten und dem vierten, d. h. es gehört zu ihm nicht nur das vierte, sondern auch das zweite. Dies zweite wird zunächst in das erste hineingenommen. Aber es zielt auch in jener Gesamtbewegung auf das dritte. D. h. je mehr die Bewegung in der Reihe eine einheitliche ist, umso mehr verliert sich sofort, mehr oder minder, die spezifische Eigenart der trochäischen Gliederung. Es verliert sich aus gleichem Grunde innerhalb der Reihe die Eigenart der jambischen Gliederung. Beide gleichen sich, je weiter die Reihe fortschreitet, umsomehr gegen einander aus. Der Fortschritt

des Ganzen wird mehr oder minder ein Auf- und Abwogen, ein beiderseitiges Hineingenommensein der vorangehenden und der nachfolgenden unbetonten Elemente in die betonten; eine Gesamtbewegung mit aufeinanderfolgenden Höhepunkten, eine Wellenbewegung, vergleichbar der räumlichen Wellenlinie.

Und dazu fügen wir gleich, was schon oben gesagt wurde: Es bleibt nicht bei der Gliederung der Reihe in Einheiten von zwei Elementen, sondern dazu tritt die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten u. s. w. Damit entfernt sich die rhythmische Reihe weiter und weiter von der Folge abgegrenzter Trochäen und Jamben. Es entsteht das Bild einer komplizierten Wellenlinie, die sukzessive von höchsten Gipfeln durch niedrigere Wellenhöhen herabsteigt, bezw. durch solche zu den höchsten Gipfeln emporsteigt. Sind etwa zwei Trochäen wiederum trochäisch geordnet, so steigt die Welle von einer höchsten Anfangshöhe durch eine Zwischenhöhe herab. Das letzte Element des Ditrochäus ist untergeordnet dem dritten Element und durch dieses hindurch dem ersten. Und folgen sich zwei Ditrochäen, so ist wiederum jenes letzte Element zugleich auch relativ untergeordnet dem Anfangselement des zweiten Ditrochäus. Und schliefslich sind in jedem rhythmischen Ganzen alle unbetonten Elemente untergeordnet jedem betonten, jedem minder betonten, und durch diese hindurch jedem stärker betonten.

Darnach dürfen wir bei der Betrachtung der rhythmischen Reihe gar nicht ausgehen von den Trochäen und Jamben, sondern das Erste mufs uns die Einheit der ganzen Reihe sein. Sie beginnt trochäisch oder jambisch, um dann in ihrem weiteren Verlauf bald mehr den einen, bald mehr den anderen Charakter zu haben.

Wie es aber hiermit im einzelnen Falle bestellt ist, darüber entscheiden einzig die Worte und Wortverbindungen. Versteht man unter den „Versfüfsen" Teile, in welche das rhythmische Ganze zerlegt ist, so sind die einzigen Versfüfse die „Wortfüfse". Ihr Anfang und Ende, ihre gröfsere Selbständigkeit oder gröfsere Zusammengehörigkeit, gliedern die auf- und abwogende Bewegung.

Amphibrachys.

Die Gliederung der rhythmischen Reihe nach dem Prinzip der Zweizahl wurde im Vorstehenden als die zunächst natürliche bezeichnet. Darum ist doch die Gliederung nach dem Prinzip der Dreizahl nicht unnatürlich.

Auch drei in einer Reihe unmittelbar aufeinanderfolgende Elemente stehen sich wechselseitig, obgleich nicht so nahe wie zwei, so doch immerhin nahe genug. Sie stehen einander näher als vier oder fünf, oder gar als beliebige Elemente, die durch andere von einander getrennt sind. Und ich sagte soeben auch schon, das zu einem ersten betonten Element gehörige unbetonte zweite gehöre doch, in dem einheitlichen Ganzen, auch zum nachfolgenden betonten dritten. Ebenso gehört zum betonten zweiten Element nicht nur das vorangehende unbetonte erste, sondern, wiederum innerhalb des einheitlichen Ganzen, auch das nachfolgende unbetonte dritte. Es sind also in der einheitlichen Reihe, wenn ich sie als einheitliche fasse, jederzeit nicht nur zwei, sondern in gewissem Grade auch drei Elemente zusammengefafst.

Vollziehe ich nun aber eine solche Zusammenfassung zu dreien, so scheint zunächst die Art der Unterordnung natürlich, von der schon oben die Rede war, d. h. die Unterordnung eines ersten und eines dritten Elementes unter das mittlere. Das mittlere ist es doch, dem das erste und ebensowohl das zweite unmittelbar benachbart sind. Die Mitte scheint hier, wie auf räumlichem Gebiet, der natürliche Schwerpunkt oder das natürliche Gravitationszentrum. Der natürliche Schwerpunkt etwa einer Fläche ist die Mitte derselben. Der Tendenz der Initial- und Finalbetonung träte darnach hier eine Tendenz der Zentralbetonung gegenüber. Indem sie sich verwirklicht, gelangen wir, so scheint es, zu einer möglichst innigen Einheit der drei Elemente. Es scheint in ihr dem Bedürfnis der Vereinheitlichung am meisten entsprochen. Diese Form der Unterordnung bezeichnen wir, wiederum in Ermangelung eines besseren Namens, als Form des Amphibrachys.

Daktylus und Anapäst.

Indessen dem bezeichneten Moment, der unmittelbaren Nähe des ersten und dritten Elementes an dem mittleren, tritt nun das ehemals schon bezeichnete Moment entgegen: Indem ich einerseits das erste, und andererseits das dritte Element dem mittleren unterordne, vollbringe ich qualitativ verschiedene und sich relativ widerstreitende Funktionen. Dort nimmt — so sagen wir dies hier genauer — die fortgehende Auffassungstätigkeit auf dem Wege zu einem Element ein vorangehendes mit; sie zielt von jenem, und durch dasselbe, auf dieses. Hier dagegen wendet sie sich von einem späteren Element zurück, und bezieht dasselbe auf das vorher gegebene. Oder vom Standpunkt des mittleren Elementes aus betrachtet: Dort hält die auf das mittlere Element gerichtete Apperzeption ein vergangenes Element fest, um es in dies mittlere hineinzunehmen; sie blickt also zurück. Hier dagegen wendet sie sich nach vorwärts zu einem neuen, erweitert den bereits vollzogenen Akt der Apperzeption, um das neue in denselben aufzunehmen. Kurz, von welchem Element aus wir die Sache betrachten, immer stehen sich der Blick nach vorwärts und der Blick nach rückwärts entgegen. Immer widerstreitet der natürlichen Tendenz der Auffassungstätigkeit, in einer einzigen, einmal eingeschlagenen Richtung zu bleiben, die Nötigung, zugleich nach entgegengesetzter Richtung sich zu wenden.

So ist die Vereinigung von drei Elementen in der Form des Amphibrachys einerseits zwar, weil sie einem Element die unmittelbar benachbarten unterordnet, die natürlichste, andererseits doch wiederum vermöge des Gegensatzes, den sie in sich schliefst, nicht die natürlichste. Sie ist die geschlossenste, und doch qualitativ uneinheitlich, weil mit diesem Gegensatz behaftet. Sie kommt nur zustande, indem die entgegengesetzten Weisen der apperzeptiven Tätigkeit sich die Wage halten.

Dagegen ist dieser Gegensatz vermieden in der Zusammenfassung von drei Elementen zum Daktylus und Anapäst. In jenem nimmt die apperzeptive Tätigkeit zu einem ersten Element ein zweites, und durch dasselbe ein drittes hinzu; in

diesem zielt sie durch ein erstes auf ein zweites, und durch dieses hindurch auf ein drittes, oder nimmt in ein erstes ein zweites, und durch dasselbe ein drittes hinein. In jedem Falle vollzieht sich also die apperzeptive Tätigkeit in der gleichen Richtung.

Zugleich entspricht jene Form der Tendenz der Initialbetonung, diese der Tendenz der Finalbetonung. Und diese Tendenzen bleiben ja auch bei drei Elementen in Geltung.

Andererseits bleibt es freilich, was diese beiden letzten Formen, also den Daktylus und den Anapäst betrifft, dabei, dafs in beiden das von der betonten Silbe entferntere Element nur mittelbar dem betonten untergeordnet ist. Beide Einheiten sind insofern minder geschlossene.

Charakter der dreigliedrigen Formelemente.

Damit ist zugleich gesagt, was diese dreigliedrigen Formelemente vom Trochäus und Jambus unterscheidet. Sie sind jede in ihrer Weise minder einheitlich, in sich lockerer oder loser gefügt. Doch hat in diesem Punkte wiederum der Anapäst vor dem Daktylus den gleichen Vorzug, den der Jambus vor dem Trochäus hat; d. h. jener ist von beiden die geschlossenere Einheit: Die unbetonten Elemente stehen bei ihm in innigerer Einheit mit der betonten.

Und zwischen beiden in der Mitte steht der Amphibrachys. Wir sahen schon, wiefern auch er eine minder in sich geschlossene Einheit ist.

Dieser Charakter der Einheiten aus drei Elementen teilt sich nun auch dem Ganzen mit, in welches die Daktylen oder Anapäste oder Amphibrachyen eingeordnet sind. Dasselbe gewinnt den Charakter einer loseren oder freieren Bewegung. Es ist, weil nicht jedes der betonten Elemente nach beiden Richtungen unmittelbar an ein betontes grenzt, und in ein solches unmittelbar hineintendieren kann, in den unbetonten Elementen eine gröfsere Selbständigkeit.

Dies heifst doch nicht, dafs die Bewegung, in welche diese „Versfüfse" eingehen, in jedem Sinne eine minder einheitliche

wird, dafs dieselbe in höherem Grade in abgeschlossene Daktylen, Anapäste u. s. w. zerfällt. Sondern davon findet in gewisser Weise auch wiederum das Gegenteil statt. Je weniger etwa das zweite unbetonte Element des Daktylus an die betonte Silbe dieses Daktylus unmittelbar gebunden ist, umsomehr kann es gleichzeitig gebunden erscheinen an die Betonung des folgenden Daktylus. Die dreisilbigen „Füfse" haben also zugleich eine lösende und eine verbindende Kraft. Sie lösen die Unbetonungen relativ von den Betonungen, mindern das Beschlossensein des Ganzen in den Betonungen, lockern so die Festigkeit des Gesamtgefüges. Und sie verbinden sich untereinander in höherem Grade, sofern sie leichtere Übergänge schaffen. Beides vereinigt sich in dem Einen: Sie erzeugen eine flüssigere Fortbewegung; sie schaffen ein beweglicher fortgehendes Ganze.

Zugleich bleibt doch auch hier der Unterschied der drei Füfse in Kraft; vor allem die gröfsere Geschlossenheit des Anapästes, gegenüber dem Daktylus, und die unmittelbarere Bindung der beiderseitigen unbetonten an die betonte Silbe im Amphibrachys.

Denken wir uns jetzt eine rhythmische Reihe ganz und gar aus Daktylen oder Anapästen oder Amphibrachyen bestehend, dann „zerfällt" diesem Charakter der einzelnen Einheiten gemäfs relativ am meisten das Ganze aus Anapästen, am mindesten das Ganze aus Daktylen; das Ganze aus Amphibrachyen steht in der Mitte. Das rein daktylische Ganze setzt ein, klingt aus, setzt wiederum ein u. s. w.; zugleich leitet die zweite der unbetonten Silben zum folgenden Glied u. s. w. Die rein anapästische Reihe zerfällt relativ in leicht einsetzende und schroff absetzende Sprünge. Das aus reinen Amphibrachyen bestehende Ganze gleitet fort in regelmäfsigem Auf- und Abwogen; es ist ein Fortgleiten von Bewegungen zu Bewegungen, die aber in sich selbst sozusagen Bewegungen auf der Stelle sind.

Indessen hier mufs wiederum gesagt werden: Es gibt, von den Wortfüfsen abgesehen, keine Folgen von Daktylen oder Anapästen oder Amphibrachyen, sondern es gibt auch hier zunächst die einheitlich wogende Bewegung. Und auch hier

stellt sich die Bewegung weiterhin dar als eine in höheren und niederen Gipfeln sich zusammenfassende. Auch die Daktylen, Anapäste u. s. w. finden in Hauptbetonungen, die mehrere solche Einheiten umfassen, ihren gemeinschaftlichen Gravitationspunkt. Auch hier bringen erst die Worte und Wortverbindungen in die Bewegung die Teile hinein.

Die Worte und Wortverbindungen pflegen aber die Bewegung nicht in eine reine Folge von Daktylen, oder Anapästen u. s. w. zu gliedern. Es pflegen überhaupt die tatsächlich gegebenen rhythmischen Ganzen nicht das Bild der Zerlegung des Ganzen in gleiche Einheiten zu gewähren.

Differenzierung der rhythmischen Bewegung.

Dafs es aber so ist, dafs, mit anderen Worten, Verse nicht aus gleichen Wortfüfsen sich zusammenzusetzen pflegen, dies wird verständlich, wenn wir jetzt die Frage stellen, was der Rhythmus sei — nicht mehr seiner äufseren Form, sondern seinem inneren Wesen nach.

Wir antworten: Der Rhythmus ist freilich zunächst eine Folge von Elementen. Aber diese Elemente fassen wir auf, und wir gehen von einem zum anderen auffassend und die Auffassungstätigkeit anspannend und lösend, fort. Der Rhythmus als psychisches Erlebnis ist diese Bewegung unserer Auffassungstätigkeit.

Aber diese Bewegung ist nun nicht eine willkürlich von uns vollzogene, sondern sie ist durch die objektive Folge der Elemente gegeben. Sie liegt also darin; sie ist eine Bewegung in dem rhythmischen Ganzen selbst. Und diese Bewegung ist nicht ein Bewegtsein, sondern ein Sichbewegen, also ein Tun; nämlich mein in das Ganze eingefühltes Tun. Diese Einfühlung ist durchaus gleichartig der Einfühlung der apperzeptiven Bewegung in die Linie, von der früher die Rede war.

Mit dieser Betrachtung nun stehen wir erst auf ästhetischem Boden. Und von ihr aus gewinnt auch die Frage nach der Freude am Rhythmus einen andern Sinn. Sie bezieht sich auf

diese eigene und eigentätige Bewegung in dem rhythmischen Ganzen. Diese ist erfreulich nach dem Maſse ihrer Kraft, ihrer Einheitlichkeit und ihrer inneren Differenziertheit.

Hier liegt uns aber speziell an der Differenziertheit. Eine solche ist zunächst gegeben, indem durch die einzelnen Wortfüſse jenes Tun in einzelne Akte zerlegt wird. Aber diese einfache Zerlegung genügt nicht. Sie muſs sich darstellen als lebendiger Gegensatz des Zerlegten. Dann erst kann das Tun ein kraftvolles sein. Vielmehr, es ist dann erst ein eigentliches Tun.

Es gibt keine Tätigkeit, so wurde schon in der „Raumästhetik" gesagt, ohne Gegentätigkeit oder Gegentendenz, die überwunden oder der standgehalten wird. Alle Tätigkeit oder alles Tun vollzieht sich im Wechselspiel der Tätigkeiten und Gegentätigkeiten oder Gegentendenzen, in der „Spannung" zwischen beiden.

Zugleich kann doch das Wesen des Rhythmus nicht im einfachen Dasein einer solchen Spannung bestehen. Sondern es muss ein freies Sichausleben sein in solchem Gegensatz oder solcher Spannung, und durch sie hindurch. Es muſs sich darstellen als ein Wechsel der Spannung und Lösung, und der erneuten Spannung und Lösung, und als ein Sichausleben in diesem Wechsel.

Dies nun ist es, was in der einfachen Folge reiner Jamben, Daktylen u. s. w. fehlt.

Dabei ist aber freilich noch besonders zu betonen, daſs es sich hier um ein Tun handelt, das im Nacheinander sich verwirklicht.

Dies will folgendes heiſsen: Die einfache Wiederholung gleicher Glieder ist nicht etwa an sich miſsfällig. Sie gefällt auf räumlichem Gebiete. Wir sehen an einem gotischen Bau etwa Pfeiler und Pfeiler, Fenster und Fenster in gleichem Rhythmus sich wiederholen. Oder ein einfacheres Beispiel: das Astragal. Es folgen sich in ihm in regelmäſsiger Weise, ohne Wechsel oder Umkehrung in der Art der Folge der Elemente, lange und kurze, gestreckte und in sich zusammengezogene Glieder. Wir bemerken nichts, was dem Wechsel

der Worttrochäen, Wortjamben, Wortanapäste u. s. w. im poetischen Rhythmus vergleichbar wäre. Und fänden wir dergleichen, so wäre es nicht wohlgefällig, sondern mifsfällig. Wir fordern hier die „einförmige" Wiederkehr des Gleichen, den „eintönig" sich selbst gleichen Rhythmus.

Der Grund hierfür liegt in der Besonderheit des Simultanen gegenüber dem Sukzessiven, des Daseienden gegenüber dem Werdenden. Beim Astragal ist überall nebeneinander und in einem und demselben Moment Gegensatz und Gleichgewicht des Fortschreitens und des Zurückhaltens, des Aussichherausgehens und Insichbleibens, der Spannung und Lösung.

Anders beim Sukzessiven. In seiner Natur liegt es, dafs dieses Gleichgewicht in der Zeit entsteht, sowie es selbst in der Zeit entsteht. Dies Entstehen des Gleichgewichtes ist aber notwendig Aufhebung desselben, Verschiebung nach der einen und nach der anderen Seite, und Wiederherstellung. Es ist Störung, Anhalt, Unterbrechung des gleichmäfsigen Fortganges, und innere Arbeit der Überwindung solcher Momente.

Solche innere Arbeit nun fehlt in jenen einfachen Folgen von Jamben, Trochäen, Daktylen u. s. w. Und dies, nicht etwa der blofse Mangel des Wechsels an sich, nicht die „Einförmigkeit" oder „Eintönigkeit" als solche, ist Grund der Mifsfälligkeit jener Folgen, oder des Eindrucks ihrer „Einförmigkeit" und „Eintönigkeit". Der Wechsel jener Formen oder jener Wortfüfse ist erforderlich, weil er der Träger ist der inneren Gegensätze, in welchen sich solche innere Arbeit vollzieht.

Solche „Arbeit" liegt aber unmittelbar im Wechsel der Trochäen und der Jamben, der Daktylen, der Amphibrachyen und Anapäste. Sie liegt zunächst im Wechsel der Füfse mit Anfangs- und derjenigen mit Endbetonung. Der Amphibrachys hat die Bedeutung einer vermittelnden Form. Er leitet von einer jener beiden unmittelbar entgegengesetzten Formen zur anderen über.

Drittes Kapitel: Die rhythmische Bewegungseinheit.

Hierauf nun kommen wir später zurück. Zunächst wenden wir unseren Blick auf das Ganze und seine Gliederung im Grofsen. Wir tun dies entsprechend dem oben ausgesprochenen Satz, es müsse im rhythmischen Ganzen das Ganze für uns das Erste sein.

So gewifs das Gegeneinanderwirken der Teile, von dem soeben die Rede war, zum rhythmischen Ganzen gehört, so gewifs genügt es für dasselbe nicht, dafs da und dort in ihm dergleichen stattfindet. Das Ganze fafst sich, so sahen wir, zusammen in den Hauptbetonungen; es ist in ihnen repräsentiert. Vor allem in diesen also mufs das Gegeneinanderwirken stattfinden. Dann erst findet sich nicht nur im Ganzen Leben und Tätigkeit, sondern das Ganze ist, als Ganzes, solches Leben und solche Tätigkeit.

Dies nun setzt zunächst voraus, dafs im Ganzen Hauptbetonungen sich gegenüberstehen. Andererseits mufs doch das Ganze, um Einheit zu sein, und nicht eine Folge von Stücken, wiederum in einem einzigen Punkte zusammengefafst sein.

Potenzierungen der einfachen Formelemente.

Bei der genaueren Betrachtung dieses Sachverhaltes gehen wir aber zunächst aus von den bisher gewonnenen Einheiten, den Zusammenfassungen mehrerer Elemente in einem Punkte, in einer Betonung oder Hauptbetonung. Die möglichen Grundformen für eine solche Einheit sind gegeben im Trochäus, Jambus, Amphibrachys. Daktylus und Anapäst können von jetzt an als Modifikation des Trochäus und Jambus gelten. Jene Formen repräsentieren die einfachsten Einheiten aus mehreren Elementen. Es ist in ihnen eine Mehrheit von Elementen der Reihe nach in einer Anfangsbetonung, einer Schlufsbetonung, und einer mittleren Betonung zusammengefafst oder verdichtet.

Wir sahen nun aber schon weiter: Der Trochäus kann sich potenzieren, d. h. die trochäische Einheit kann zu einer Einheit

höherer Ordnung werden. Es entsteht so der Ditrochäus mit hauptbetonter erster Silbe. Die gleichartige Potenzierung des Jambus ergibt den Dijambus mit betonter letzter Silbe. Dazu treten entsprechende weitere Potenzierungen.

Ebenso kann sich auch der Amphibrachys potenzieren. Es fassen sich etwa 5, 7 u. s. w. Elemente in dem mittleren zusammen. Die Unterordnung unter dies mittlere Element schliefst auch hier Unterordnungen niedrigerer Stufe in sich; unter Voraussetzung der Siebenzahl die Unterordnung des ersten und letzten, und des dritten und fünften Elementes unter das zweite und sechste. Man denke etwa an die Wortverbindung „In alle Ewigkeiten". Auch hier sind dann noch weitergehende Potenzierungen denkbar.

Hier rede ich wiederum von Unterordnung von Elementen. Aber wir wissen, in dieser vollzieht sich eine innere Bewegung. Diese Bewegung ist verschieden in den verschiedenen Formen.

Und alle diese Bewegungsweisen sind uns natürlich; sie sind natürliche elementare Weisen eines inneren Geschehens. Es ist uns natürlich, beim Vollzug einer inneren Bewegung kraftvoll einzusetzen, und die Kraft dieses Impulses sich auswirken zu lassen, wie es im Trochäus und seinen Potenzierungen geschieht. Und es ist uns ebenso natürlich, in der inneren Bewegung auf einen Punkt abzuzielen, und im Ziele die Bewegung zur Ruhe kommen zu lassen, wie wir es im Jambus und seinen Potenzierungen erleben. Und es ist uns endlich natürlich in unserem Inneren fortzugehen zu einem Zielpunkt, und diesen zugleich Durchgangspunkt werden zu lassen für eine jenseits desselben auslaufende Bewegung, wie uns dies im Amphibrachys und seinen Potenzierungen entgegentritt.

Diese Weisen des inneren Geschehens sind uns so natürlich, dafs sie überall in unserem inneren Geschehen, welchen Inhalt auch dasselbe haben mag, vorkommen. Immer wieder setzt in uns eine Bewegung relativ neu ein und wirkt sich aus. Immer wieder finden sich relative Zielpunkte. Und immer wieder geht die Bewegung durch einen „Zielpunkt" hindurch.

Formelemente und rhythmische Bewegungseinheit.

Alle diese Formen bezeichnen nun aber kein Ganzes der rhythmischen Bewegung, kein abgeschlossenes inneres Tun. Sie sind in einem Punkte zusammengefafst. Je mehr aber dies der Fall ist, desto mehr sind sie dieser Punkt. Der Punkt aber ist einfaches Dasein. Wir haben im Trochäus das Sichauswirken eines Bewegungseinsatzes; im Jambus das Hineilen auf ein Ziel; im Amphibrachys das Hindurchgehen. Aber wir haben in keiner dieser Formen die in sich selbst fortschreitende Bewegung, die Bewegung vom Einen zum Andern. Wir haben Anfang, oder Mitte, oder Ende. Aber das rhythmische Ganze ist nicht eines von diesen, sondern es ist lebendiger Fortgang von einem Anfang durch eine Mitte zu einem Ende.

Die bezeichneten Einheiten repräsentieren aber nicht blofs kein Ganzes der rhythmischen Bewegung, sondern sie bezeichnen auch noch kein Element einer solchen. Das rhythmische Ganze ist Bewegung; sein Element also ist elementare Bewegung, d. h. in sich abgeschlossene Bewegungseinheit; ein in sich abgeschlossener Schritt.

Auch ein solcher Schritt aber, oder eine solche abgeschlossene elementare Bewegungseinheit, fordert Anfang und Ende. Auch die elementare rhythmische Bewegungseinheit mufs, als Bewegungseinheit, schon Bewegung von Einem zu einem Anderen sein, d. h. auch sie fordert einen Punkt, von dem sie ausgeht, und ihm gegenüber einen Punkt, auf den sie abzielt. Sie erfordert den Gegensatz zweier einander gegenüberstehender Hauptpunkte. Sie hat ihr Dasein im Gegensatz und Gleichgewicht beider.

Mit anderen Worten: Auch dieses Element der rhythmischen Bewegung erfordert einen Gegensatz zweier sich gegenübertretender Betonungen oder Hauptbetonungen. Damit ist zugleich die „rhythmische Bewegungseinheit" deutlich unterschieden von den rhythmischen Einheiten, von denen bisher die Rede war. Diese bestanden ja vielmehr in der Zusammenfassung mehrerer Elemente in einer einzigen Hauptbetonung.

Damit ist doch nicht gesagt, dafs in der elementaren rhythmischen Bewegungseinheit die einander gegenüberstehenden Hauptpunkte oder Betonungen am ersten Anfang, bezw. am letzten Ende der Einheit sich finden müfsten, d. h. dafs die erste und die letzte Silbe der Silbenreihe, welche die Bewegungseinheit konstituiert, betont sein oder einen Hauptton haben müfste. Hiermit wäre wohl die nach aufsen am meisten abgeschlossene Bewegungseinheit gegeben. Aber die Einheit wird nicht aufgehoben dadurch, dafs die Bewegung, die zwischen Anfangshauptton und Endhauptton verläuft, aufserdem einklingt und ausklingt, dafs die Bewegung zum Anfangshauptton hin- und über den Schlufshauptton hinausführt.

Die Bewegungseinheit als einfacher „Satz".

Bleiben wir aber zunächst bei der allgemeinen Tatsache, dafs die elementare Bewegungseinheit zwei einander gegenüberstehende Hauptpunkte erfordert, zwischen denen sie schwebt. Diese Forderung liegt, wie gesagt, in der Natur des Elementes der fortschreitenden Bewegung. Demgemäfs finden wir sie erfüllt in jeder psychischen Bewegung überhaupt, die als eine in sich abgeschlossene sich darstellt. Dieselbe hat immer einen Ausgangspunkt und einen Zielpunkt; sie vollzieht sich, indem ein Ausgangspunkt ins Auge gefafst wird, und von da die Bewegung zu einem Zielpunkte fortgeht.

So knüpft sich der Wunsch- oder Willensakt an eine Tatsache, von der er ausgeht. Diese Tatsache ist das zunächst ins Auge Gefafste. Von da geht der Wunsch oder Wille auf sein Ziel. Und jedes Denken geht aus von einem Gegebenen, und geht fort zu einem Gesuchten.

Mein Wünschen, Wollen, Urteilen aber kommt zum Ausdruck in der Sprache. Und demgemäfs prägt sich auch in der Sprache jener Gegensatz des Ausgangs- und des Zielpunktes aus. Er prägt sich aber hier jederzeit zunächst aus im Gegensatze zweier Betonungen. Dies geschieht nicht nur in der poetischen, sondern in der Sprache überhaupt. Und dafs es in der poetischen Sprache geschieht, hat seinen Grund nicht darin,

dafs sie poetisch ist, sondern darin, dafs sie Sprache ist. Es geschieht zunächst in der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Ein Gesetz der Sprache überhaupt liegt hier vor.

Diesem Gesetz begegnen wir in der Sprache überall. Die natürliche elementare Bewegungseinheit in unserem inneren Tun kommt aber sprachlich zum Ausdruck in dem einfachen Satz. Demgemäfs schliefst jeder Satz jenen Gegensatz der beiden Hauptbetonungen in sich.

Ich sage etwa: „Der Himmel ist blau“; dann betone ich die erste Silbe von „Himmel“, und ich betone das „blau“. Die beiden Betonungen stehen sich deutlich als relativ gleichwertige gegenüber; sie halten den Satz sozusagen auseinander, dehnen ihn zur Linie.

Wohl kann ich auch das eine Mal ausschliefslich jene, das andere Mal ausschliefslich diese Silbe betonen. Aber dann spreche ich nicht einen selbständigen Satz aus, sondern beantworte die Frage: Was ist blau, bezw. die Frage: Wie ist der Himmel? Oder ich will zu verstehen geben, nicht irgend etwas sonst sei blau, sondern der Himmel; bezw. der Himmel habe nicht irgend welche sonstige Farbe, sondern er sei blau. In jenem Falle aber besteht die gedankliche Einheit in der Verbindung von Frage und Antwort, in diesem Falle in der Gegenüberstellung der beiden Urteile. Vollziehe ich aber diese Verbindung oder Gegenüberstellung, füge ich also etwa zur Frage: Was ist blau? die Antwort: Der Himmel ist blau, so habe ich in diesem Ganzen wiederum die beiden Hauptbetonungen, die erste auf „Was“, die zweite auf der betonten Silbe von „Himmel“.

Dieser Sachverhalt nun kehrt wieder beim einfachen „rhythmischen Satz“. Dieser einfache „rhythmische Satz“ ist aber nichts anderes als die „elementare rhythmische Bewegungseinheit“. Ich sagte schon: Auch diese besteht im Gegensatz und Gleichgewicht auseinander liegender Hauptpunkte oder Hauptbetonungen.

Hochton und Tiefton.

Diesen Gegensatz bestimmen wir nun aber sogleich näher. Zunächst wiederum beim sprachlichen Satz. In jenem Satz:

„Der Himmel ist blau“, ist der Himmel dasjenige, von dem etwas ausgesagt werden soll, der Gegenstand, um den es sich handelt, das Thema. Darauf weist der Satz zunächst hin; diesen Ausgangspunkt stellt er zunächst fest. Aber nicht um dabei zu bleiben, sondern um von da zur Prädizierung fortzugehen. Im Vollzug der Prädizierung ist die gedankliche Bewegung vollendet. Damit ist zunächst wiederum gesagt, wiefern jene beiden betonten Worte bezw. Silben ein Recht haben, betont zu sein. Ihre Stellung im Gedankenzusammenhang ist eine herrschende.

Aber diese Stellung ist auch wiederum bei den beiden Worten eine grundverschiedene. Ich lege in jener gedanklichen Bewegung zunächst Nachdruck auf den „Himmel“. Ich konzentriere darauf die apperzeptive Tätigkeit; ich verweile dabei; aber, wie gesagt, um von da fortzugehen. Das Verweilen ist zugleich ein Fortstreben. Dagegen kommt in dem „blau“ die Bewegung zur Ruhe, das Streben findet darin seine Befriedigung.

Und dieser Sachverhalt nun findet in einem völlig neuen, bisher nicht erwähnten sinnlichen Elemente des Rhythmus seinen Ausdruck. Ich meine die Tonhöhe. Ich spreche das „Himmel“ in höherer, das „blau“ in tieferer Stimmlage. Die betonte Silbe von „Himmel“ hat einen Hochton, das „blau“ einen Tiefton. Der Hochton ist das natürliche Ausdrucksmittel jenes Strebens, der Tiefton das natürliche Ausdrucksmittel der zur Ruhe kommenden Bewegung. In jenem liegt „Spannung“, in diesem Lösung. Mit dieser „Spannung“ ist hier nicht gemeint die Anspannung der Auffassungstätigkeit, von der vorhin die Rede war. Diese findet in jeder Betonung statt. Es ist auch nicht gemeint die Spannung zwischen verschiedenen Hauptbetonungen. Sondern es ist gedacht an die Spannung, die allemal im unbefriedigten oder noch nicht befriedigten Streben liegt, die Spannung aus dem Gegensatz zwischen dem Streben und dem, wogegen es gerichtet ist.

Auch diesen Sachverhalt nun müssen wir übertragen auf jede einfache oder minder einfache rhythmische Bewegungseinheit, oder jeden einfachen oder minder einfachen „rhythmischen Satz“. Mit dem zu ihm gehörigen Gegensatz zweier Hauptbetonungen geht Hand in Hand der Gegensatz des Hochtons

und Tieftons. In jeder rhythmischen Bewegungseinheit liegt eben einerseits das im Anfangspunkte zunächst zurückgehaltene Fortstreben zum Ziel, andererseits das Ziel; die Spannung und das Zurruhekommen der Bewegung. Und dieser Gegensatz findet auch hier im Gegensatz der Höhe und Tiefe der Stimmlage seinen natürlichen Ausdruck.

Beziehung zwischen Hochton und Tiefton.

Die beiden Betonungen, zwischen welchen die rhythmische Bewegungseinheit schwebt, stehen, wie gesagt, einander gegenüber und halten sich das Gleichgewicht. Dies scheint das Gegenteil der Unterordnung einer Betonung unter eine andere, von welcher früher die Rede war. Die erste Betonung ist nicht eine Vorstufe der zweiten oder eine Vorbereitung derselben; ihre Funktion besteht nicht darin, auf sie hinzuweisen oder hinzuführen. Ebensowenig ist die zweite Betonung ein Nachklingen der ersten, oder ein Ausklingen der von ihr eingeleiteten Bewegung; kurz etwas zu ihr Hinzukommendes, sich an sie Anhängendes. Sondern zu alledem bildet das Verhältnis der beiden Hauptbetonungen der rhythmischen Bewegungseinheit einen vollen Gegensatz.

Trotzdem besteht doch auch wiederum zwischen der ersten und der zweiten dieser Hauptbetonungen eine Art von Beziehung der Unterordnung. In jeder der beiden Hauptbetonungen faſst sich das Ganze der rhythmischen Einheit zusammen; eben dadurch bildet die eine für die andere das Gegengewicht. Aber die zweite bildete den eigentlichen Zielpunkt des Ganzen; in ihr faſst sich das Ganze in besonderer Weise zusammen; es faſst sich darin abschlieſsend zusammen. Damit ordnet sich das Ganze dem zweiten Hauptpunkt in spezifischer Weise unter. Und damit ordnet sich auch der erste Hauptpunkt in gewisser Weise dem zweiten unter. Die Bewegung ist im ersten Hauptpunkte zusammengefaſst, um dann im zweiten endgültig sich zusammenzufassen. Wie in der ganzen Bewegung, so liegt auch in der Anfangsbetonung schon das Hinstreben zum Ziel; immerhin so, daſs sie ihm zugleich das Gegengewicht hält.

Das Gleichgewicht der beiden Hauptbetonungen ist also ein Gleichgewicht in der Unterordnung; die Zweiheit der Hauptbetonungen ist eine Zweiheit, aber eine Zweiheit in der Einheit. — Hiermit erst ist der Sinn der rhythmischen Bewegungseinheit völlig bezeichnet.

Mögliche Arten der rhythmischen Bewegungseinheit. Amphimacer.

Diese Bewegungseinheit, so sahen wir, ist nicht gegeben im Trochäus oder Jambus oder Amphibrachys, noch auch in ihren Erweiterungen oder Potenzierungen, solange diese nichts sind als eben Erweiterungen oder Potenzierungen. Dies sind sie aber, solange das Auseinandertreten in zwei Hauptbetonungen, und das Gleichgewicht derselben, von dem soeben die Rede war, fehlt. Alle diese Formen repräsentieren keine rhythmischen Bewegungseinheiten, eben wegen des Mangels dieses Auseinandertretens und Gleichgewichtes.

Dagegen kann eine rhythmische Bewegungseinheit sich ergeben aus der Verbindung zweier solcher Einheiten; z. B. zweier Ditrochäen. Ein Beispiel wäre „sternenhelle Winternächte".

Andererseits ist eine solche in der einfachsten Form gegeben in einer bisher nicht erwähnten Verbindung von Elementen, nämlich derjenigen, in welcher zwei einander relativ gleichwertige Betonungen durch eine einzige unbetonte Silbe miteinander verbunden sind. Diese einzige Unbetonung ist einerseits der Anfangs-, andererseits der Endbetonung untergeordnet. Wir bezeichnen diese rhythmische Einheit in Ermangelung eines besseren Namens als Amphimacer, etwa „Gott ist gut"; dabei trägt „Gott" den Hochton und „gut" den Tiefton. Und „Gott" steht zu „gut" im Verhältnis des Gleichgewichtes in der Unterordnung.

Potenzierungen des Amphimacer.

Bleiben wir hierbei einen Augenblick. In dieser einfachsten Form der rhythmischen Bewegungseinheit ist die Bewegung

noch eine möglichst körperlose; sie ist möglichst wenig in sich differenziert. Das eine unbetonte Element ist untergeordnet dem Anfangspunkt **und** dem Schlufspunkt. Es gehört zu jenem und gehört ebensowohl zu diesem. Es findet sich in der Einheit das Sichauswirken des Ansatzes und die Bewegung nach dem Ziel; aber beides ist in einem einzigen Punkte vereinigt, ohne irgendwelche Scheidung. Dieser Punkt ist Träger zweier oder dreier Funktionen; er repräsentiert das Ausgehen vom Anfangspunkt, das Fortgehen, und das Hineingehen in den Endpunkt zumal.

Es besteht aber das ästhetische Prinzip der Besonderung oder Verselbständigung des Verschiedenen, das unterschieden werden kann. Es befriedigt, wenn in solcher Besonderung doch die Einheit erhalten bleibt.

Eine Art der Besonderung oder Differenzierung nun ist in unserem Falle schon gegeben, wenn an die Stelle des einen unbetonten Elementes zwei treten. Jetzt ist das erste dieser Elemente speziell der Anfangsbetonung, das zweite speziell der Endbetonung untergeordnet. Jenes ist freilich auch der Endbetonung, dieses auch der Anfangsbetonung untergeordnet, aber erst sekundärer Weise. Wir haben also in dem ersten unbetonten Element speziell das Hervorgehen aus dem Ansatz, im zweiten das Hinzielen auf das Ende. — Die rhythmische Bewegungseinheit, die ich hier im Auge habe, kann als Choriambus bezeichnet werden; z. B. „Gott ist gerecht". In diesem Beispiel sind zugleich auch die beiden Momente der Bewegung, das Hervorgehen aus dem Anfangspunkt, und das Fortgehen zum Endpunkt, durch einen Wortabsatz geschieden.

Auch damit indes ist noch keine volle Differenzierung gegeben. Es fehlt noch das dritte Moment in der Bewegung zwischen Anfangs- und Endpunkt; es fehlt noch das **Zwischen**, das Verlaufen der Bewegung in sich, das einfache Fortschreiten derselben. Zugleich sieht man: Erst wenn dies Dritte gegeben ist, ist auch das Erste und Zweite, ich meine das Herausgehen der Bewegung aus dem Anfang, und ihr Einmünden in das Ziel, vollkommen geschieden.

Dieser Sachverhalt nun ist gegeben, wenn zwischen die

beiden Haupttöne drei Elemente sich einfügen, und nun naturgemäfs diese drei Elemente in dem mittleren sich zusammenfassen, wenn also hier ein Mittelton entsteht. Die Bewegung geht jetzt vom Anfangspunkt zum Mittelpunkt, und von da zum Zielpunkt. Ein Beispiel wäre: „Sternenhelle Nacht".

Und von da geht nun die Differenzierung weiter, und zwar in doppelter Form. Dies „Sternenhelle Nacht" ist der erweiterte und potenzierte Amphimacer; es ist Dasselbe, wie der Amphimacer, nur auf höherer Stufe. Neben den Amphimacer stellten wir aber soeben als eine differenziertere Form den Choriambus. Und dieser nun kann in derselben Weise sich entwickeln und potenzieren, oder auf höherer Stufe sich wiederholen. Es entsteht dann die elementare Bewegungseinheit, die sich findet in den beiden Hälften des Pentameters, oder in der ersten Hälfte des Hexameters, wenn die Zäsur eine männliche ist; z. B. Arma virumque cano.

Wiederum mache ich nur nebenbei darauf aufmerksam wie in diesem Beispiel zugleich die drei Elemente, in welche die Bewegung in dieser entwickelten Einheit auseinandergeht, das Hervorgehen aus dem Anfang, das Hineingehen in das Ziel, und das Fortgehen, auf drei Worte verteilt und durch die Pausen zwischen den Worten geschieden sind. Das Fortgehen insbesondere ist verselbständigt nicht nur durch eine mittlere Betonung, sondern auch durch das selbständige Wort virumque; zugleich wird die Einheit gewahrt durch den Wortzusammenhang.

Anderseits ergibt sich aus dem Choriambus die Form –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ — wobei das –́ die Hauptbetonung, das einfache – die Betonung niedrigster Stufe bezeichnet —, d. h. es ergibt sich daraus die rhythmische Folge mit zwei voneinander und von den Haupttönen getrennten Mitteltönen zwischen dem Anfang und dem Ende, etwa: „Wunderschöner Monat Mai". Ich wiederhole: Wie der obenbezeichnete erweiterte Amphimacer nichts ist, als der einfache Amphimacer auf höherer Stufe, so stellt diese Form den Choriambus auf höherer Stufe dar.

Weiterhin können beide Formen der Potenzierung des Choriambus sich verbinden, oder es können die Prinzipien, nach

welchen die Erweiterung geschieht, zusammenwirken. Dann ergibt sich das Schema ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗.

Und endlich kann das erstere, in Arma virumque cano gegebene Schema des erweiterten Amphimacer sich potenzieren zu ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗, wobei das ∸ die Betonung mittlerer Stufe bezeichnet; das in der ersten Erweiterung des Choriambus gegebene zu ⏗ ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ – ⏑ ∸ ⏑ – ⏑ ⏗, und das in der kombinierten Erweiterung des Choriambus gegebene zu ⏗ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ∸ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏗. Jedesmal repräsentiert diejenige Folge, in welcher ein mittlerer Höhepunkt sich findet, die in sich geschlossenere, diejenige, in welcher zwei mittlere Höhepunkte sich gegenüberstehen, die loser gefügte Einheit.

Viertes Kapitel: Das einfache rhythmische Ganze.

Allgemeine Struktur desselben.

Da die einfachste rhythmische Bewegungseinheit der Amphimacer ist, so scheint das einfachste rhythmische Ganze die Verbindung zweier solcher zu einem Ganzen. Ob sich daraus in Wahrheit ein fertiges Ganze ergibt, diese Frage wird uns später beschäftigen. Immerhin können wir einstweilen die Verbindung zweier Amphimacer als einfachste Form des rhythmischen Ganzen betrachten.

Doch lassen wir im folgenden zunächst völlig dahingestellt, welcher Art die elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten sind, aus welchen das rhythmische Ganze sich zusammensetzt. Es genügt vorerst, dafs jedesmal zwei solche Einheiten dazu gehören.

Wie nun geschieht die Verbindung derselben? Die Antwort kann nicht lauten: Indem sie zu einander hinzutreten. Dies ergäbe ein blofses Nebeneinander; keine Einheit, also kein

Ganzes. Sondern beide müssen sich vereinheitlichen, d. h. sie müssen auch wiederum eine einzige Bewegungseinheit darstellen.

Von dieser neuen Bewegungseinheit gilt nun zunächst, was von der elementaren gilt: Sie bewegt sich im Gegensatze zweier Haupttöne. Als solche stellen naturgemäſs die Tieftöne der beiden elementaren Einheiten sich dar. Jede dieser letzteren faſst sich ja, so sahen wir, endgültig in ihrem Tiefton zusammen. Die Tieftöne sind die Hauptpunkte, die obersten Gravitationszentren der elementaren Bewegungseinheiten. Und dies nun bleiben sie auch in der Verbindung der rhythmischen Bewegungseinheiten zum Ganzen. Nur treten sie sich hier gegenüber. Der Tiefton der zweiten Einheit ist die Abschluſsbetonung des Ganzen. Ihr hält im höchsten Maſse der Tiefton der ersten Einheit, weil in ihm in vollkommenster Weise die erste Einheit sich zusammenschlieſst, das Gegengewicht. Der Tiefton der ersten Hälfte wird also zum Hochton, der Tiefton der zweiten zum Tiefton des Ganzen. Zugleich ist im Ganzen jener diesem in derselben Weise untergeordnet, wie in der elementaren Bewegungseinheit der Hochton dem Tiefton untergeordnet ist.

Diese neue Einheit ist nun aber keine elementare, sondern eine differenzierte. Dies heiſst zunächst: Sie geht in die relativ selbständigen elementaren Bewegungseinheiten auseinander.

Zugleich kann sie aber noch in einem anderen Sinne mehr oder minder differenziert sein. Die einheitliche Bewegung schlieſst in sich die qualitativ verschiedenen Momente: Anfang, Mitte und Ende; den Ausgangspunkt und das Ausgehen von ihm, den Zielpunkt und das Einmünden in ihn, und die dazwischen verlaufende Bewegung. Die Bewegung aber ist ein inneres Tun.

Und hier erinnern wir uns wiederum des ehemals Betonten: Das innere Tun ist kein wahres Tun ohne Gegensatz oder zu überwindende Spannung.

Diese Momente nun können in höherem oder geringerem Grade in dem rhythmischen Ganzen heraustreten und selbständig ausgestaltet sein. Jenachdem ist das Ganze ein mehr oder minder charaktervolles und lebendiges.

Die Grundformen des rhythmischen Ganzen.

Dabei können vier Möglichkeiten unterschieden werden. Jenachdem gewinnt das rhythmische Ganze eine andere Form.

Einmal: — Die Bewegung in der ersten Hälfte des Ganzen, also in der ersten elementaren Bewegungseinheit, setzt sich innerhalb der zweiten in einer sie ergänzenden, aber ihr koordinierten Bewegung fort. Eine Gesamtbewegung läuft in zwei Ansätzen ab. Die erste Bewegung setzt im Beginn des Ganzen ein, und gelangt am Schlufs der ersten Hälfte zu einem relativen Abschlufs. Sie setzt dann von neuem ein, und gelangt völlig zum Abschlufs.

Daraus ergibt sich, wenn wir die Höhe nach Art der musikalischen Tonhöhen bezeichnen, das Schema:



Dabei sollen durch die Stellung der Hauptbetonungssymbole, also der ⊥ zwischen den Notenlinien, nicht bestimmte Höhenunterschiede bezeichnet, sondern nur ganz allgemein die Steigungen und Senkungen der Stimme angedeutet werden.

Nach dem hier angegebenen Schema wird man etwa den Satz lesen oder sprechen: „Im Ánfang schuf Gott Himmel und Érde; und die Érde war wüst und léer. Die Hauptbetonungen fallen dabei auf Anfang, Erde, Erde, leer.

Die zweite Möglichkeit ist diese: Die Bewegung ist eine einheitlich durchgehende; sie geht durch den Tiefton der ersten Hälfte hindurch zum Tiefton des Ganzen, und kommt darin zum Abschlufs. Sie „geht" durch jenen Tiefton hindurch, d. h. sie strebt unmittelbar durch ihn hindurch, oder drängt unmittelbar weiter. Es ist am Ende der ersten Hälfte ein Moment der Spannung. Dasselbe ist bedingt durch den Abschlufs der ersten Hälfte. Dieser ist ein Einschnitt, ein Moment des Zurückhaltens. Diese Spannung gibt sich kund in einer Erhöhung der Stimme. In einer zweiten Hälfte vollzieht sich

dann die Lösung; die Bewegung gelangt hier zur Ruhe. Das Schema ist:



z. B. wenn Du nicht hassen kannst, kannst Du auch nicht lieben. In diesem Satze ist die gedankliche Bewegung eine einzige; aber das Ende des Vordersatzes bezeichnet einen Einschnitt. Hier also ist ein Punkt der Spannung, und damit der Steigung der Stimme. Der Nachsatz bezeichnet die Lösung. Beide Sätze verhalten sich nicht wie zwei koordinierte Teile eines Gedankens, sondern wie Voraussetzung und Folge, wie Frage und Antwort.

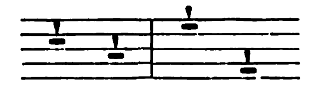
Drittens: — Der Sachverhalt ist zunächst derselbe, wie im soeben bezeichneten Falle. Wiederum zielt die Bewegung vom Anfangs- zum Schlufspunkt des Ganzen, und wird durch den Schlufs der ersten Hälfte unterbrochen. Daraus ergibt sich auch hier eine Spannung. Im Beginn der zweiten Hälfte aber kommt ein Moment hinzu, das die Spannung steigert. Eine Vorstellung tritt auf, die als neue und entscheidende die Aufmerksamkeit beansprucht; oder diese Vorstellung tritt zum Vorangehenden oder zu einer möglichen Gegenvorstellung in Gegensatz. Dann steigt die Stimme in der zweiten Hälfte weiter, um dann erst im Abschlufs der Gesamtbewegung herabzusinken. Das Schema ist:



So könnte etwa der Satz: „Wer nicht hassen kann, liebt auch nicht“ gesprochen werden. Der besondere Nachdruck auf Liebe, das Drängen darauf, dafs durch die Unfähigkeit zu hassen die Möglichkeit — nicht irgend eines sonstigen Verhaltens, sondern gerade dieses dem Hafs entgegengesetzten Verhaltens ausgeschlossen sei, kommt hier zur einfachen Antithese zwischen Hafs und Liebe hinzu, und bedingt eine Steigerung der Spannung im Wort „Liebe“. Je mehr dieser „Nach-

druck“ in der Natur der gedanklichen Bewegung liegt, desto mehr gewinnt der Gesamtsatz die bezeichnete Form.

Endlich die letzte Möglichkeit: Bei ihr ist das Charakteristische der ersten Hälfte des ersten mit dem Charakteristischen der zweiten Hälfte des zweiten und dritten Schemas vereinigt Die erste Teilbewegung ist in sich relativ abgeschlossen, oder gelangt in sich selbst zur relativen Ruhe. Nun aber tritt in der zweiten Hälfte ein Moment der Spannung auf; ein gedanklich entscheidender Vorstellungsinhalt, der die Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die auf den Abschlufs zielende Bewegung festhält. Dieser Vorstellungsinhalt tritt etwa wiederum zum Vorangehenden in einen Gegensatz, oder stellt sich ihm geflissentlich gegenüber. Oder es liegt darin eine Frage, die eine Antwort fordert. Diese Spannung löst sich dann, und die ganze Bewegung kommt zur Ruhe. Das Schema ist:



z. B. die Kunst ist lang; das Leben ist kurz. Je mehr hier die Antithese von Kunst und Leben zur Geltung kommt, desto mehr steigt die Stimme in „Leben“. Sie gewinnt hier die höchste Höhe. Zugleich ist der erste Satz ein selbständiger, für sich vollkommen sinnvoller. Darum kann in seinem Ende die Bewegung zur relativen Ruhe kommen, also die Stimme zu gewisser Tiefe herabsinken.

Verhältnis der Grundformen.

Vergleichen wir diese vier Möglichkeiten, neben denen, wie man sieht, keine weitere besteht. Es erscheinen dann zunächst II, III und IV vor I bevorzugt. Es ist in jenen ein spezifisches Moment des Gegensatzes und der Spannung. Dies Moment, das implizite in jeder elementaren Bewegungseinheit liegt, tritt an einem Punkte für sich heraus und ist zur selbständigen Geltung gebracht. Damit ist die Bewegung in sich ausgestalteter, lebendiger, tatkräftiger geworden. Es ist ihr

Wesen zur volleren Entfaltung gebracht. Sie ist durch dies Moment der Spannung zum kraftvolleren „Tun" geworden.

Dagegen erscheint im Vergleich mit diesen Formen das Schema I als eine bloſse Wiederholung Eines und Desselben. Auch hier ist eine Differenzierung, aber nur im Sinne des Auseinandergehens in Teile, nicht im Sinne der qualitativen Differenzierung oder der Differenzierung des inneren Wesens einer einheitlichen Bewegung.

Dafür sind dann wiederum II und III im Vergleich mit I in anderer Richtung undifferenzierter. Es ist in ihnen ein anderes jener oben unterschiedenen Momente verkümmert, das in I zur vollen Ausgestaltung gelangt. Es fehlt in beiden der für sich stehende Ausgangspunkt der Bewegung; es fehlt für das Streben die selbständig hingestellte Basis; dieselbe wird verschlungen in dem unmittelbar einsetzenden Abzielen auf den Schluſspunkt des Ganzen, dem unmittelbar beginnenden Anstieg zur Höhe.

Dazu tritt bei III noch ein anderes Moment: Es scheidet sich die Bewegung der zweiten Hälfte qualitativ nicht von der Bewegung der ersten; sie geht in derselben qualitativen Richtung weiter; die Spannung, die in der ersten Hälfte begonnen hat, erfährt in der zweiten eine Fortsetzung und Steigerung. Und damit verliert zugleich der Abstieg zum Ruhepunkt seine Selbständigkeit. Er geschieht vom Punkte der höchsten Spannung aus. Dieser aber ist zugleich der Endpunkt der aufsteigenden Bewegung. So ist III im geringsten Maſse eine volle Differenzierung der Bewegungseinheit. Es fehlt die qualitative Selbständigkeit der Teileinheiten, und die Selbständigkeit der Basis.

Aber auch das Schema II schlieſst keine volle Differenzierung der einheitlichen Bewegung in sich. Nicht jenen ersten, aber diesen zweiten Mangel hat es mit dem dritten gemein.

Dagegen repräsentiert IV, und IV allein, die volle Differenzierung. Die erste Hälfte ist in sich, wie gesagt, zum relativen Abschluſs, die in ihr verwirklichte Bewegung in sich selbst zur relativen Ruhe gekommen; sie hat also relative

Selbständigkeit. Damit ist die selbständige Basis für die nachfolgende Bewegung, die selbständige Voraussetzung für die nachfolgende Spannung gegeben. Und die Bewegung löst sich von dieser Basis als etwas Neues ab. Und nicht minder ist der Abstieg, die Lösung der Spannung, von der vorangehenden Bewegung geschieden. So ist das Ganze eine Einheit relativ selbständiger Teile, und zugleich eine klare Differenzierung jener qualitativ verschiedenen Momente.

Damit stellt sich IV dar als die eigentliche Lösung des Problems; IV ist erst in Wahrheit die volle oder zur vollen Verwirklichung gelangte Bewegungseinheit.

Dies Schema ist denn auch das Grundschema für jedes rhythmische Ganze, das sich als beiderseitig völlig abgeschlossen darstellt. Es ist dies in der Dichtung, wie in der Sprache des gewöhnlichen Lebens. Dagegen dienen I, II und III immer nur als Teile eines umfassenderen Ganzen. Die geringste Selbständigkeit hat III. Ihm kommt die Bedeutung eines Mittel- oder Zwischensatzes zu. Es bezeichnet nicht den Anfang eines in sich vollkommenen und allseitig abgeschlossenen Ganzen wegen jenes Mangels der für sich stehenden Basis; und es ist kein möglicher voller Schlufs, weil in ihm der Fortgang zum abschliefsenden Tiefton nicht verselbständigt ist. Wie gesagt, der Punkt, von dem die Bewegung herabsteigt, ist zugleich der Endpunkt der aufsteigenden Bewegung.

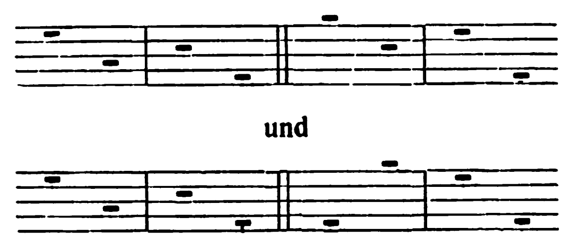
Dagegen ist II ein möglicher Vollschlufs. Aber es ist gleichfalls, vermöge des Mangels der selbständigen Basis, kein möglicher voller Anfang.

Das Schema I endlich bezeichnet einen möglichen Anfang und einen möglichen Schlufs. Es gibt nicht einfach, sondern in zwei Absätzen die sichere Basis für ein mögliches Fortstreben zu einem Ziel. Es kann andererseits ebenso als verdoppelter, in zwei Absätzen sich vollziehender Abstieg zum Tiefton eines Ganzen sich darstellen. Aber es ist nicht selbst eine beiderseits in sich abgeschlossene und zugleich zur vollkommenen Ausgestaltung gelangte Einheit.

Erweiterte Grundformen.

Indem ich die Schemata I, II und III als mögliche Teile eines umfassenderen Ganzen bezeichnete, habe ich schon angedeutet, dafs die Schemata sich erweitern können. Dies können sie aber in doppelter Richtung. Einmal: — Die elementaren Bewegungseinheiten, aus welchen das Ganze besteht, werden reicher und reicher; es ordnen sich den Hauptbetonungen mehrere mindere Betonungen unter. Hieran aber denke ich in diesem Zusammenhange nicht. Sondern die Erweiterungen, die ich meine, sind die Potenzierungen, die sich ergeben, indem die Hauptbetonungen wiederum in sich in elementare Bewegungseinheiten auseinandergehen. Daraus ergeben sich die „umfassenderen Ganzen“, die ich oben meinte. Freilich mufs hinzugefügt werden, dafs der Gegensatz der beiden Möglichkeiten, die hier unterschieden werden, kein absoluter ist. Auch innerhalb der Bewegungseinheiten findet ja eine relative Unterordnung der Anfangshauptbetonung unter die abschliefsende Hauptbetonung statt. Umgekehrt können jene untergeordneten Betonungen stetig dem Rang von Hauptbetonungen sich nähern.

Durch jenes Auseinandergehen nun der Hauptbetonungen in elementare Bewegungseinheiten werden aus dem Schema IV, das wir jetzt allein als Grundschema betrachten, die Schemata



Jedesmal scheinen hier an die Stelle der vier Hauptbetonungen acht getreten. Aber von diesen sind wiederum vier die Hauptbetonungen, nämlich normaler Weise die Tieftöne der vier elementaren Einheiten, in welche das Ganze jetzt zerfällt. Und unter diesen treten wiederum zwei heraus, nämlich die Tief-

töne der Einheiten, aus welchen die vier Einheiten durch Potenzierung entstanden sind. Und schliefslich ist das Ganze auch hier untergeordnet dem abschliefsenden Tiefton.

Von jenen beiden Schemata scheint nun zunächst das erste wiederum das eigentliche Normalschema, sofern in ihm die vier Haupttöne in gleicher Weise in relativ selbständige und in sich abgeschlossene elementare Einheiten verwandelt sind. Jede der Einheiten kommt in sich relativ zur Ruhe. Die Bewegung erscheint dadurch möglichst klar differenziert. Indessen eben dadurch hat das Ganze an innerer Einheit verloren.

In diesem Punkt ist das zweite Schema dem ersten überlegen. Zwei Momente gehen bei ihm Hand in Hand: Die dritte elementare Bewegungseinheit erhebt sich von der durch die beiden ersten gegebenen Basis, während im ersten Schema die höchste Höhe in der dritten Einheit schroff einsetzt. Andererseits drängt sich damit zugleich im zweiten Schema die Bewegung in höherem Grade gegen das Ende hin zusammen; die höchste Spannung findet statt unmittelbar vor dem Abstieg, also vor der Lösung. Damit gewinnt die Lösung und mit ihr das Ganze an Kraft.

In der ersten dieser beiden Formen kann ich etwa lesen oder sprechen das „Nächtlich am Busento lispeln bei Cosenza dumpfe Lieder; in den Wassern hallt es Antwort und in Wirbeln klingt es wieder." Das „Wasser" nimmt in diesem Falle die höchste Stelle ein.

Dagegen ergibt sich das zweite potenzierte Schema, wenn in dem dritten Satze dieses Verses die Stimme bei „Wasser" in der Tiefe bleibt und bei „Antwort" sich zur höchsten Höhe erhebt.

Es ist kein Zweifel, dafs bei j e n e r Art zu lesen oder zu sprechen das Ganze relativ zerfällt, bei dieser an Einheitlichkeit und Kraft gewinnt. Dabei ist freilich zu bemerken, dafs auch im ersten Falle die höchste Höhe nicht völlig unmittelbar einsetzt, sondern von den unbetonten Worten „in den" zu „Wassern" aufsteigt. Insofern ist in jenem Falle schon eine Vermittlung der beiden soeben unterschiedenen Möglichkeiten gegeben.

Dreigliederung des rhythmischen Ganzen.

Mit diesen beiden Schemata sind nun aber nicht etwa alle Möglichkeiten eines umfassenderen, d. h. aus mehr als zwei elementaren Bewegungseinheiten bestehenden rhythmischen Ganzen gegeben. Die Potenzierung, durch welche jene Schemata entstehen, wurde bezeichnet als ein Auseinandergehen der Hauptbetonungen der Grundschemas in Bewegungseinheiten. Daneben aber gibt es eine zweite mögliche Entstehungsweise eines reicheren oder umfassenderen Ganzen, eine zweite Art der Potenzierung. Bei ihr bilden den Ausgangspunkt nicht die Hauptbetonungen, sondern das Ganze. Nicht die Hauptbetonungen gehen auseinander, sondern das Ganze erfährt eine Differenzierung, nämlich eine Differenzierung der qualitativ unterschiedenen Momente, die im Ganzen sich gegenüberstehen, also eine Differenzierung des Ganzen als solchen, von innen heraus.

Diese qualitativ unterschiedenen Momente sind bereits bezeichnet worden. Zunächst als Anfang, Mitte und Ende, oder als Ansatz zur Bewegung, Verlauf derselben und Abschlufs. Es wurde aber schon am Ende des zweiten Kapitels betont, dafs die rhythmische Bewegung nicht ein blofses Geschehen sei, sondern ein Tun. Und zum Tun, sagte ich, gehöre der Gegensatz, die zu überwindende Hemmung, die innere Arbeit, die Spannung.

Und je lebendiger das Tun ist, umsomehr tritt das Moment der Spannung und der Überwindung derselben heraus, umso mehr schliefst der „Verlauf" der Bewegung eine solche in sich. Berücksichtigen wir dies, so können wir jene drei Momente auch so bezeichnen: Das erste ist der Ausgangspunkt, oder, wie ich vorhin sagte, die Basis; das zweite die Spannung, oder, sofern diese in der Höhenlage der Stimme zum Ausdruck kommt, die Höhe; das dritte die Lösung, die Rückkehr zur Ruhelage.

Damit nun ist eine mögliche, in der Natur des rhythmischen Ganzen liegende Differenzierung bezeichnet. Sie besteht eben in der selbständigen Ausgestaltung dieser drei qualitativ unterschiedenen Momente.

Solche Differenzierung nun kann schon sich vollziehen in der elementaren rhythmischen Bewegungseinheit. Wir sahen in unserem dritten Kapitel: Indem der „Amphimacer“ sich in sich vollkommener differenziert, entsteht in ihm zwischen den beiden Hauptbetonungen, der Anfangs- und der Schlufsbetonung, eine mittlere Betonung. Diese kann hinsichtlich ihres Gewichtes jenen Betonungen mehr und mehr sich nähern. Hier haben wir also schon eine Differenzierung einer Einheit in Anfang, Mitte und Ende. Und ich sagte auch schon, dafs damit erst das innere Wesen der Einheit zum vollen Ausdruck gelange. Dies ist aber umso mehr der Fall, je mehr in der mittleren Betonung ein Moment der Spannung liegt, eine Art von zu überwindendem Anhalt zwischen Anfang und Ende der Bewegung. Als Beispiel kann etwa angeführt werden jene Verszeile aus Goethes „Wanderers Nachtlied“: Die Vöglein schweigen im Walde.

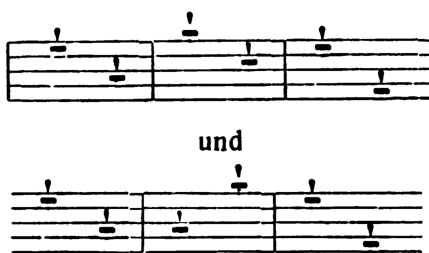
Eine ebensolche Differenzierung kann dann aber auch stattfinden im rhythmischen „Ganzen“. Und sie hat hier vermöge des umfassenderen Wesens und der höheren Bedeutung der Einheit ein höheres Recht. Dies Ganze wird dann zu einem solchen — nicht aus zwei, sondern aus drei elementaren Bewegungseinheiten. Die eine von ihnen ist die Basis für die Bewegung, die zweite der Fortgang zur Spannung und die Spannung selbst, die dritte die Lösung und die Rückkehr zur Ruhelage.

Zur Illustration verweise ich auf das Goethesche Gedicht, aus dem ich soeben schon eine Verszeile zitierte. Dasselbe zerfällt in zwei Hälften von je zwei elementaren Bewegungseinheiten. Jedesmal bezeichnet die erste derselben — „Über allen Gipfeln ist Ruh'“ bezw. „Die Vöglein schweigen im Walde“ — die Basis; die zweite — „In allen Wipfeln spürest Du“ bezw. „Warte nur, balde“ — den Anstieg zur Spannung oder zur Höhe; die dritte „Kaum einen Hauch“ bezw. „Ruhest Du auch“ — den Abstieg und die Lösung.

Dieser selbe Sachverhalt kann sich dann wiederholen auf höherer Stufe. Ich erinnere an den Strofenbau, in welchem drei Strofen zueinander gehören, die sich verhalten wie Satz, Gegensatz und Schlufssatz.

Grundformen der Dreigliederung.

Alle solche Verbindungen nach dem Prinzip der Dreizahl können einerseits gefaſst werden als Erweiterung, als weitere Differenzierung von Einheiten oder Ganzen aus zwei Gliedern, andererseits ebensowohl als Verkürzungen einer viergliederigen Einheit oder eines viergliederigen Ganzen. In jedem Falle besteht für sie das doppelte mögliche Grundschema, das wir vorhin für das Ganze aus vier Einheiten aufstellten:



Und es gilt auch von diesen beiden Schemata Analoges, wie von jenen Schemata der viergliederigen Einheiten. Wiederum ist das zweite das in sich zusammenhängendere und das bestimmter abschlieſsende. Es ist nicht ohne Bedeutung, daſs in jenem Goetheschen Gedicht die erste Hälfte dem ersten, die zweite dem zweiten Schema gehorcht.

Indem ich das Ganze aus drei Einheiten als eine Verkürzung des Ganzen aus vier Einheiten bezeichne, will ich zugleich andeuten, daſs immerhin für das elementare rhythmische Gefühl dies letztere ein vollkommeneres rhythmisches Ganze bezeichnet. Es ist insbesondere kein Zweifel, daſs das Ganze vollständiger wird, wenn die erste Einheit in zwei auseinandergeht, und nun die eine Hälfte für die Bewegung, die in der anderen verläuft und endigt, die Basis bildet.

Dies wäre etwa bei der zweiten Hälfte jenes Goethischen Gedichtes der Fall, wenn in ihr, wie es in der Schubertschen Komposition tatsächlich geschehen ist, das „Die Vöglein schweigen im Walde“ sich verwandelte in „Die Vöglein schweigen; schweigen im Walde“. Freilich ist zu bemerken, daſs hierfür innerhalb des Gedichtes ein gewisser Ersatz geschaffen ist

durch den soeben bemerkten Umstand, dafs die Zeile „Die Vöglein schweigen im Walde“ durch das betonte „schweigen“ eine in sich differenziertere Einheit darstellt. Dadurch nähert sich diese Zeile einem Ganzen aus zwei elementaren Bewegungseinheiten.

Andererseits ist zu berücksichtigen, dafs ja das fragliche Gedicht aus zwei solchen Verbindungen von drei Einheiten besteht. Indem diese zusammentreten, finden sie, eine in der anderen, eine Ergänzung oder Vervollständigung. Sie lehnen sich sozusagen aneinander, stützen sich wechselseitig. So können überhaupt solche Verbindungen von drei Einheiten in ihrer Vereinigung zu zweien ein vollständigeres, in höherem Grade sicher in sich beruhendes Ganze ergeben.

Darin liegt eine Potenzierung des Ganzen aus drei Bewegungseinheiten. Aber auch weitere Potenzierungen können sich vollziehen. Es geht etwa in einem solchen Ganzen wiederum eine der Bewegungseinheiten auseinander — nicht in eine Zweiheit, sondern in eine Dreiheit. Und zwar hat hierauf offenbar die mittlere Einheit zunächst ein Anrecht. Jetzt dehnt sich das Ganze aus drei Einheiten zu einem solchen aus fünf Einheiten. Und dazu treten die Verbindungen der Zweizahl bezw. ihrer Potenzierungen mit der Dreizahl. So entstehen schliefslich Strofen aus den verschiedenartigsten Anzahlen von rhythmischen Bewegungseinheiten. Man denke etwa an das Sonett mit seinen 4 + 4 + 3 + 3 Verszeilen.

Individuelle Verschiedenheiten der Sprachmelodie.

Endlich ist jetzt noch ein Zusatz zu den Ausführungen dieses Kapitels unerläfslich.

Ich sagte oben, die Stimmlage komme für uns in Betracht — nicht als solche, sondern lediglich als Ausdruck für die Form der inneren Bewegung. Dieser Ausdruck scheint nun nicht jederzeit der gleichen Regel zu folgen. Man weifs, dafs bei den verschiedenen Völkern und Volksstämmen der Tonfall der Stimme ein sehr verschiedener ist. Der Schwabe „betont“ anders, d. h. der Tonfall seiner Stimme ist ein anderer, als der des Mittel- und Norddeutschen. Derselbe scheint in vielen

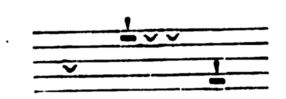
Fällen genau entgegengesetzt. Der Schwabe läſst die Stimme sinken, wo der Mittel- und Norddeutsche sie erhebt.

Dazu nun bemerke ich hier schon, Späterem vorgreifend: Ein prinzipieller Gegensatz, der Art daſs dieselben Faktoren der Vorstellungsbewegung in einem Teile Deutschlands in einer Hebung, in einem anderen Teile in einer Senkung der Stimme zum Ausdruck kommen, besteht nicht. Sondern die gleichen Momente wirken überall in gleicher Richtung. Nur wirken eben bei gewissen Betonungen verschiedene Momente einander entgegen. Und in der Natur des einen liegt es, eine Steigerung, in der Natur des andern, eine Senkung der Stimme zu bewirken. Und von diesen Momenten nun kann das eine oder das andere in der Vorstellungsbewegung eines Individuums überwiegen.

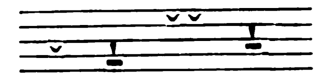
Genauer gesagt: Was die Stimme steigert, ist die Spannung, das Streben, das nicht unmittelbar sich befriedigt. Zugleich aber liegt in jeder Betonung als solcher, abgesehen von dieser Spannung, eine Tendenz des Verweilens, des Ruhens oder Ausruhens auf der betonten Silbe. Und jede Ruhe kommt in der Senkung der Stimme zum Ausdruck.

Und nun kann es in der Natur eines Individuums oder eines Volkes liegen, jene Spannung in höherem Grade in sich wirken zu lassen, und es kann ein anderes Individuum geneigt sein, in höherem Grade in den Betonungen auszuruhen, vielleicht sich zu „wiegen“. Im letzteren Falle sinkt die Stimme auch bei solchen Betonungen, die jene Spannung in sich schlieſsen. Damit ist doch die Tendenz der Steigung der Stimme, die in der Spannung liegt, nicht aufgehoben. Sie kommt auch in diesem Falle zur Verwirklichung, nur nicht in den Betonungen, sondern in den zugehörigen, insbesondere den nachfolgenden Unbetonungen.

Ich führe als einfaches Beispiel an jenen schon erwähnten Satz: „Die Kunst ist lang, das Leben ist kurz.“ Die zweite Hälfte dieses Satzes wird der Norddeutsche etwa so sprechen:



der Schwabe so:



Hier sehen wir bei beiden die Stimme in den Worten „das Leben ist“ steigen. Nur steigt die Stimme beim Norddeutschen sofort in der betonten Silbe von „Leben“, während der Schwabe auf dieser Silbe fühlbar ausruht, und demnach die Silbe herabdrückt, und erst in den nachfolgenden unbetonten die Tendenz der Steigung der Stimme zu ihrem Rechte kommt.

Diesen Gegensatz nun lasse ich im Folgenden zunächst aufser Acht. Ich setze die mir geläufigere mittel- und norddeutsche Weise der Vorstellungsbewegung und des zugehörigen Tonfalls der Stimme voraus. Die Modifikation, welche jedesmal entsteht, wenn die Tendenz des Ausruhens auf der betonten Silbe das Übergewicht gewinnt, mag in Gedanken jedesmal hinzugefügt werden. Auf den letzten inneren Grund des bezeichneten Gegensatzes des Stimmtonfalls aber werde ich zurückkommen.

Fünftes Kapitel: Formen der rhythmischen Bewegung.

Betonung und Tonhöhe.

Mit dem soeben Gesagten habe ich bereits der genaueren Betrachtung der rhythmischen Bewegung vorgegriffen. Ich wende mich jetzt zur systematischeren Einzelbetrachtung.

Ich redete von Haupttönen. Auch der Gegensatz von Hochton und Tiefton wurde erwähnt. Scheiden wir jetzt ausdrücklich die hierin liegenden beiden Elemente: Die Stärke des Tons, und seine Höhe und Tiefe, die Betonung selbst, und die Stimmlage, in welcher sie gesprochen wird. Diese beiden Elemente stehen sich ja als durchaus verschiedene gegenüber. Die Höhe oder Tiefe der Stimme ist ein zur Betonung hinzukommendes Moment; und sie hat nicht nur Bedeutung für

die Betonung, sondern ebenso für die unbetonten Elemente. Auch diese werden in höherer oder tieferer Stimmlage gesprochen.

Die Betonung repräsentiert oder ist zunächst, so sahen wir oben, eine Steigerung der Aufmerksamkeit oder der apperzeptiven Tätigkeit bei der betonten Silbe, bezw. dem Worte, das in dieser Silbe seinen Schwerpunkt hat. Indem ich eine Silbe betone, lege ich darauf Nachdruck oder Gewicht, oder hebe sie apperzeptiv hervor. Und im Zusammenhang der Bewegung, oder im Fortgang des inneren Tuns, ist sie jedesmal ein starker Einsatz an einem bestimmten Punkt der Bewegung. Dagegen bezeichnet die unbetonte Silbe die Entspannung oder den Mangel der Anspannung des inneren Tuns.

Damit ist aber unmittelbar jenes vorhin schon erwähnte zweite Moment verbunden. Die Anspannung schliefst zugleich eine Tendenz des Verweilens, des Haltmachens, des Haftens an dem Betonten in sich. Wir ruhen naturgemäfs innerlich aus auf dem, was wir betonen. Im Gegensatz dazu sind wir geneigt, über das Unbetonte wegzugleiten; die Betonung verhält sich also zur Unbetonung, wie das Verweilen zur freieren, leichteren Fortbewegung.

Diesem Gegensatz der Betonung und Unbetonung bezw. Minderbetonung tritt nun gegenüber der Gegensatz der Höhe und Tiefe. Diesem liegt, wie wir gleichfalls schon sahen, ein völlig anderer Gegensatz in unserer Vorstellungsbewegung zu Grunde. Es ist der Gegensatz zwischen dem Streben und dem strebungslosen Dasein oder Fortgehen, genauer gesagt, zwischen der in jedem Streben liegenden Spannung, dem inneren Drängen, und der Freiheit von solcher Spannung. Diese „Spannung" stellte ich schon jener in jeder Betonung liegenden „Anspannung" entgegen.

Bedingungen der Tonhöhe.

Dieses Streben oder diese Spannung kann nun aber doppelter Art sein. Die beiden Möglichkeiten wurden schon angedeutet. Sie müssen aber jetzt ausdrücklich unterschieden werden.

Das eine Mal ist innerhalb der rhythmischen Bewegung ein Streben von einem Punkte zu einem andern. Die Vorstellungsbewegung „strebt“ etwa vom Subjekt zum Prädikat; ein begonnener Gedankenzusammenhang „weist“ hin auf seine Fortsetzung; eine Tatsache „drängt“ hin auf eine Ergänzung, Voraussetzungen „fordern“ ihre Folge u. s. w. Mit einem Worte, es besteht zwischen Teilen der Vorstellungsbewegung ein Zusammenhang oder eine Zusammengehörigkeit, welche die Vorstellung von Teil zu Teil weitertreibt.

Dieser Möglichkeit des Strebens oder der inneren Spannung aber steht gegenüber die im Sinn des einzelnen Satzes oder Satzteiles selbst liegende Spannung. Jeder Wunsch, jeder Befehl, jede Frage schliefst eine solche in sich. Der Wunsch oder Befehl ist in sich selbst ein Streben, nämlich nach Erfüllung; die Frage ein Streben nach der Antwort. Nicht minder liegt eine solche Spannung in jeder positiven oder negativen Aussage, die einen gegenteiligen Gedanken verneint, oder dem Zweifel, ob sie gelte, sich entgegensetzt. Und es liegt ebenso ein Streben und eine innere Spannung in jeder Begriffsantithese. Hier wird nicht eine Aussage einer möglichen anderen, sondern ein Begriff einem anderen Begriff geflissentlich entgegengesetzt.

Diese Begriffsantithese ist jener Urteilsantithese verwandt, aber doch von ihr wohl verschieden. Sie sagt nicht, dafs etwas gelte und nicht etwa nicht gelte, aber sie sagt, dafs es sich jetzt um eine Sache handle, und nicht etwa um eine andere. Jenes ist logische, dies apperzeptive Entgegensetzung. Man denke etwa an die Antithese des Schillerschen „Distichon“: „Im Hexameter steigt u. s. w.“. Hier steht das „Hexameter“ zum „Pentameter“, das „steigt“ zu dem „fällt herab“ in begrifflicher Antithese.

Eine verwandte apperzeptive Entgegensetzung liegt endlich auch in jeder Betonung des Neuen, Seltsamen, Verwunderlichen, sofern es als ein Neues vorgebracht, und demnach den vorangehenden Vorstellungsinhalten, oder auch den Gewohnheiten des Vorstellens oder Denkens, geflissentlich entgegengestellt wird. Eben diese Entgegenstellung ist ein Streben

und schliefst eine Spannung in sich. Es ist eine Tendenz, sich im Gegensatz zum Vorangehenden oder zu den Vorstellungs- und Denkgewohnheiten zu behaupten.

Die beiden Arten des Strebens und der Spannung, die hier unterschieden wurden, lassen sich kurz so bezeichnen: Das eine Mal ist das Streben ein relatives, nämlich auf den Fortgang der Bewegung bezügliches, das andere Mal ist es ein absolutes. Statt absolutes Streben könnte ich auch sagen „immanentes“ Streben.

Jenes Streben nach Fortgang der Bewegung, oder jenes „relative“ Streben hat naturgemäfs eine umso gröfsere Höhe, oder schliefst eine umso gröfsere Spannung in sich, je ferner das Ziel noch ist, oder je weniger die Erreichung desselben begonnen hat, also bereits eine teilweise Befriedigung eingetreten ist. Das Streben der zweiten Art oder das absolute Streben ist umso stärker, je eindringlicher der Wunsch, der Befehl, die Frage, bezw. je mehr durch den Sinn des Ganzen die logische oder apperzeptive Antithese gefordert ist.

Welcher Art nun aber das Streben sein mag, ob der ersten oder der zweiten Art, in jedem Falle schliefst es eine seiner Höhe entsprechende Tendenz der Steigerung der Tonhöhe in sich. Dies ist eine aus der Sprache des gewöhnlichen Lebens jedermann geläufige Tatsache. Es verhält sich aber nicht anders beim künstlerischen Rhythmus der Poesie.

Betonung und Höhe in Wechselwirkung.

Die beiden Gegensätze der stärkeren oder minder starken Betonung einerseits, und des Strebens und des strebungslosen Verharrens oder Fortgehens, der Spannung und des Mangels der Spannung oder der Lösung, andererseits, wurden als durchaus von einander verschieden bezeichnet. Aber beide treten nun zu einander in Wechselwirkung. Und daraus gewinnt zunächst die Betonung einen mehrfach verschiedenen Sinn.

Die erste Möglichkeit ist diese: Die Betonung ist Trägerin eines „absoluten“ oder „immanenten“ Strebens; also des

Strebens oder der Spannung, die enthalten liegt im Wunsch, im Befehl, in der Frage, in der Einführung eines neuen Inhaltes in die Vorstellungsbewegung; oder in der logischen oder apperzeptiven Antithese. Diese Betonung wollen wir entsprechend der „absoluten“ Spannung, die „absolute“ Betonung nennen. In dieser drängt die Stimme naturgemäfs in die Höhe.

Im Übrigen stehen sich zwei Funktionen der Betonung unmittelbar gegenüber. Die Betonung ist einmal Ansatz zu einer von ihr aus weitergehenden Bewegung. Sie trägt in sich einen Impuls oder ein Streben zu einer solchen Bewegung. Zugleich ist doch die Bewegung in der Betonung selbst zunächst zurückgehalten. In solchen Betonungen liegt die zweite der beiden oben unterschiedenen Arten der Spannung. Sofern eine Betonung diese Bedeutung besitzt, kommt ihr darnach wiederum eine der Stärke dieses Impulses oder Strebens entsprechende Höhe zu.

Dieser zweiten möglichen Bedeutung der Betonung nun steht unmittelbar gegenüber die dritte: Die Betonung ist oder bezeichnet das kraftvolle Erfassen des Zieles, in welchem die Tendenz der Vorwärtsbewegung sich befriedigt. In solcher Betonung sinkt die Stimme.

Einzelne Worte und Wortverbindungen.

Die Betonungen, von denen ich hier rede, sind Betonungen von Silben. Darum meint die Betonung doch nicht lediglich die eine Silbe, sondern sie meint ein Wort oder eine Wortverbindung. Die Sprache hat nun einmal innerhalb der Worte gewisse Silben herausgegriffen, und zu Herrschern über die anderen gemacht, oder ihnen die anderen untergeordnet. Sie hat die Wortfüfse geschaffen, d. h. Einheiten, die in einer einzigen Silbe apperzeptiv sich zusammenfassen. Dies hat sie nicht willkürlich getan, sondern auf Grund jenes Bedürfnisses, eine zeitliche Folge von Elementen nicht nur überhaupt zu einer Einheit zusammenzufassen, sondern auch in einem einzigen Punkte zusammenzuschliefsen, kurz, aus dem Bedürfnis der monarchischen Unterordnung heraus. Worte bilden,

eben als Worte, eine Einheit, und diese nun verdichtet die Sprache in einem Gravitationszentrum. Sie schreibt uns vor, wie wir dem Bedürfnis, ein solches zu haben, genügen sollen. Indem in der betonten, d. h. auf das Geheifs der Sprache zu betonenden Silbe das Wort sich verdichtet oder zusammenfafst, wird die betonte Silbe für die Auffassungstätigkeit zum Repräsentanten des Wortes, so dafs wir Worte betonen, indem wir solche Silben betonen, und Worte unbetont lassen, indem wir diesen Silben die Betonung versagen.

Demgemäfs treffen denn auch die Betonungen, die wir hier unterschieden haben, die absolute Betonung, die Ansatzbetonung und die Abschlufsbetonung, zunächst die von der Sprache dazu bestimmte Silbe. Sie gelten aber dem Worte. Nicht in der betonten Silbe eines Wortes liegt der Ansatz zu einer weitergehenden Vorstellungsbewegung, die absolute Spannung, der Abschlufs der Vorstellungsbewegung, sondern in dem Worte. Wollen wir vollständig sein, so müssen wir sagen: Er liegt auch nicht in dem Worte, sondern in dem Begriffe. Und der Begriff hat vielleicht nicht ein einzelnes Wort, sondern eine Wortverbindung zum Repräsentanten. Doch von dieser letzteren Möglichkeit sehen wir im Folgenden der Einfachheit des Ausdrucks halber ab. — Es scheint darnach auch das Wort jedesmal im Ganzen die Höhe oder Tiefe haben zu müssen, die dem Bewegungsansatz, der absoluten Spannung, dem Abschlufs der Bewegung, gebührt.

Indessen auch in den Worten liegt, falls sie mehrsilbig sind, wiederum eine Bewegung. Sie ist eine Bewegung von der betonten Anfangssilbe her, oder zu der betonten Endsilbe hin, oder durch die betonte mittlere Silbe hindurch. Offenbar ist in jenem Falle die Betonung Ansatz zu einer Bewegung, im zweiten Abschlufsbetonung, im dritten Falle hält sie die Bewegung vom Anfang zum Ende des Wortes auf, schliefst also, ebenso wie die Anfangsbetonung, ein Moment der Spannung in sich. Es mufs demgemäfs, wenn wir die einzelnen Worte für sich betrachten, in dem Worte mit betonter Anfangssilbe die Stimme von dieser Anfangssilbe, in dem Worte mit betonter Endsilbe zu dieser Endsilbe herabsinken, in dem Worte mit

betonter mittlerer Silbe zu dieser aufsteigen und dann wiederum herabsinken.

Dies scheint nun nicht durchaus zuzutreffen. Spreche ich das Wort „Revolution“ für sich aus, so steigt die Stimme in der betonten Schlufssilbe.

Indessen hier ist zu bedenken: Das isolierte Wort repräsentiert keine abgeschlossene gedankliche Bewegung. Es fordert eine Ergänzung, oder weist auf eine solche hin. Ich spreche etwa das Wort „Revolution“ aus, um ein Beispiel für eine Wortklasse zu geben. Dann ist das Wort Subjekt eines Satzes. Der Satz würde lauten: „Revolution“ ist ein Beispiel dieser Wortklasse.

Dies hindert nun nicht, dafs in dem isolierten oder für sich ausgesprochenen Worte mit betonter Anfangssilbe, etwa „Leben“ oder „Gegenwart“, in der Tat die Stimme von dieser Silbe herabsinkt. Es ist immerhin die Bewegung innerhalb des Wortes in der Endsilbe desselben zum Ende gekommen. Es hindert ebensowenig, dafs in dem Worte mit betonter Mittelsilbe, etwa „Gerechtigkeit“, die Stimme zur betonten Silbe emporsteigt, und von da nach dem Ende zu herabsinkt. Wohl aber verhindert der bezeichnete Umstand, dafs im isolierten Worte mit betonter Endsilbe die Stimme in dieser Endsilbe sinkt. Die betonte Silbe ist, so sagte ich, der Repräsentant des Wortes; sie ist demnach auch der spezifische Träger der Spannung, die damit gegeben ist, dafs die Bewegung von dem Worte weitergehen sollte zu dem Satz, dem es angehört; kurz der Spannung, die in jener Tendenz der Vervollständigung liegt. Die fraglichen Worte repräsentieren darnach in der Folge der Silben nicht die Lösung einer im Anfang gegebenen Spannung oder das Zurruhekommen einer in der Anfangssilbe des Wortes beginnenden Bewegung, sondern das Werden einer Spannung nach der betonten Endsilbe hin, oder die Steigerung derselben in der betonten Endsilbe. Dem entspricht das Emporsteigen der Stimme.

Einklingen und Ausklingen.

Lassen wir aber jetzt die für sich ausgesprochenen Worte. Ein Wort — oder eine einen Begriff repräsentierende Wort-

verbindung — sei Anfang eines Satzes, sei also Ausgangspunkt für die in diesem Satz sich verwirklichende Vorstellungsbewegung. Die Bewegung ziele von dem in dem Worte oder der Wortverbindung repräsentierten Begriff auf einen neuen, durch dessen Hinzutritt die Bewegung zu einer in sich abgeschlossenen werden soll. Dann hat in jedem Falle die betonte Silbe dieses Wortes oder die hauptbetonte Silbe dieser Wortverbindung Anspruch auf Höhe. Gehen dieser betonten Silbe unbetonte voran, so erhebt sich die Stimme zu der ersteren. Es geschieht ein „Anstieg“ von den unbetonten Silben zu der betonten. Zugleich ist hier der Fall gegeben, wo die weitergehende Bewegung naturgemäfs auf der Höhe der betonten Silbe bleibt. Insbesondere bleiben auch, wenn innerhalb des Wortes auf die betonte Silbe unbetonte folgen, diese unbetonten Silben naturgemäfs auf gleicher Höhe. Innerhalb des Wortes oder der Wortverbindung selbst würde die Stimme jenseits der Betonung herabsinken, das Weiterstreben aber hebt dieses Herabsinken auf.

Dagegen scheint es bei diesem Herabsinken der Stimme in den unbetonten Endsilben eines Wortes bleiben zu müssen, wenn in diesem Worte eine vorangehende Spannung sich löst, oder die in einer vorangehenden Bewegung liegende Tendenz der Vervollständigung zur Ruhe kommt, kurz wenn das Wort den Abschlufs einer Vorstellungsbewegung bezeichnet. Die Stimme sinkt zunächst in der Betonung, da diese ja das Wort oder die Wortverbindung repräsentiert. Folgen aber auf die betonten Silben weitere Silben, so scheint die Betonung weiter herabsinken zu müssen, da ja erst im ganzen Wort oder der ganzen Wortverbindung die völlige Befriedigung erreicht ist.

In der Tat besteht allemal eine Tendenz zu solchem Herabsinken. Doch ist hier zu bedenken: Je mehr das Wort oder die Wortverbindung in der Betonung sich zusammenfafst, jemehr darnach für die Auffassungstätigkeit das Ganze des Wortes in der betonten Silbe gegeben ist, desto mehr erscheint auch diese Silbe als der volle Repräsentant des Abschlusses der Bewegung, die das Wort bezeichnet, desto mehr ist auch in dieser Hinsicht die betonte Silbe das ganze Wort. Und

damit mindert sich das Herabsinken jenseits der Betonung, die Stimme bleibt annähernd auf der gleichen Höhe. Die ganze Bewegung klingt in den nachfolgenden Silben in der von der betonten Silbe erreichten Tiefenlage aus.

Hiermit nun haben wir bereits neben den verschiedenen Möglichkeiten der Höhe auch schon verschiedene Möglichkeiten der Form der Bewegung gewonnen. Wir sahen bisher: die Höhe ist relative Höhe des betonten Einsatzes zur Bewegung, oder sie ist Höhe der „absoluten" Spannung; die Bewegung steigt empor zur betonten Silbe oder zum „Gravitationspunkt" eines Wortes oder einer Wortverbindung, und sinkt von da herab. Sie steigt empor zum betonten Einsatzpunkt für eine Bewegung, die weiter zielt. Sie bleibt auf der Höhe in der Bewegung, die solches Weiterzielen in sich schliefst. Sie sinkt in der Betonung, die den Gravitationspunkt eines Wortes oder einer Wortverbindung bildet, wenn darin die Lösung einer vorangehenden Spannung sich vollzieht. Sie klingt aus in den betonten oder minder betonten Silben jenseits jenes Schwerpunktes. Und dieses Ausklingen ist ein weiteres Herabsinken oder ein auf gleicher Höhe Bleiben, je nach dem Grade, in welchem jener Schwerpunkt dasjenige, dessen Schwerpunkt er ist, in sich zusammenschliefst.

Dazu füge ich gleich noch eine terminologische Bemerkung: Im Gegensatz zu diesem Ausklingen dürfen wir jenes Ansteigen zum Punkte der Spannung als ein Einklingen bezeichnen.

Stufen des Aufstieges und Abstieges.

Auf dieses Einklingen und Ausklingen nun werden wir zurückzukommen haben. Zunächst sind die möglichen Formen der Bewegung zu ergänzen. Jener Ansatz zur Bewegung, ebenso der Abschlufs der Bewegung, war im Vorstehenden als ein absoluter oder voller Ansatz bezw. Abschlufs gemeint. Es kann aber auch der Ansatz ein relativer oder Teilansatz, der Abschlufs ein relativer oder teilweiser Abschlufs sein.

Ich nehme an, es ist schon Bewegung da, in welcher ein Ansatz zur Bewegung sich verwirklicht. Nun kommt ein neuer

Vorstellungsinhalt in die vorwärtsdrängende Bewegung hinein, und verleiht ihr gröfsere Lebendigkeit. Er steigert irgendwie die Spannung. Dann steigert sich auch die Höhe. Oder umgekehrt, die Bewegung findet an einem Punkte noch nicht ihren Abschlufs, aber sie wendet sich zum Abschlufs; ein Vorstellungsinhalt schliefst eine teilweise Befriedigung des Vervollständigungsstrebens der Vorstellungsbewegung in sich. Dann sinkt in ihm die Stimme relativ herab.

Mit diesen beiden Möglichkeiten verbinden wir gleich eine dritte, die in der Mitte steht. Offenbar können ja die bezeichneten beiden Möglichkeiten sich die Wage halten. Die Bewegung findet in einer Betonung ihren relativen Abschlufs. Zugleich ist diese Betonung Ansatz zu einer neuen Bewegung. Jetzt wird die Betonung zum einfachen Durchgangspunkt einer auf gleicher Höhe bleibenden Bewegung.

Bleiben wir aber bei jenem Aufstieg bezw. Abstieg. Derselbe vollzieht sich zunächst in den betonten Silben. Die betonten Silben sind ja die Repräsentanten des Wortes, und des in ihm zum Ausdruck gelangenden Vorstellungsinhaltes; demgemäfs sind sie auch zunächst die Träger der Spannung, und ebenso die Träger der teilweisen Befriedigung des Strebens. Solchen in den Betonungen sich vollziehenden Aufstieg bezw. Abstieg nennen wir schreitenden Aufstieg bezw. Abstieg.

Jener schreitende Aufstieg kann aber in einen anders gearteten sich verwandeln. Es kann geschehen, dafs — nicht in den Betonungen, sondern erst in den dazu gehörigen und ihnen folgenden unbetonten Silben der Aufstieg sich vollzieht. Die Bedingung dafür ist, dafs in den Betonungen das vorhin besonders hervorgehobene Moment, das Moment der Ruhe oder des Ausruhens, zur entscheidenden Geltung kommt. Das Ausruhen steht im Gegensatz zum Vorwärtsdrängen. Ruhe ich in der vorwärtsdrängenden Bewegung an einem Punkte, so halte ich einen Moment in dem Vorwärtsdrängen inne. Und dies kommt naturgemäfs im Sinken der Stimme zum Ausdruck. Ist aber der Punkt, an dem ich verweile, kein solcher, in welchem sich das Vorwärtsstreben befriedigt, sondern nur ein Punkt der Ruhe in der vorwärtsstrebenden Bewegung, so

stehen sich nun, was die Stimmlage betrifft, zwei Forderungen gegenüber. Die Stimme soll herabsinken, und sie soll in der Höhe bleiben, bezw. emporsteigen.

Diese beiden Forderungen nun erfüllen sich zumal, indem die Stimme sinkt in der Betonung, — die ja eben der Punkt des Verweilens ist, — um dann in den nachfolgenden Silben emporzusteigen.

Bedingungen der Form des Aufstieges.

Diesen Sachverhalt haben wir schon vorhin bei der Gegenüberstellung des schwäbischen und des norddeutschen Tonstimmfalles kennen gelernt. Der Schwabe, sagte ich, ruhe auf gewissen Betonungen.

Jetzt aber müssen wir fragen: Welche Betonungen sind dies? Welche Betonungen können natürlicherweise Punkte eines solchen „Ausruhens" sein? Oder: welche Funktion eignet der Betonung, auf welcher wir uns natürlicherweise versucht fühlen können, „auszuruhen". Denn um ein solches natürliches „Ausruhen" handelt es sich ja hier.

Darauf ist zu antworten: Sofern eine Betonung ihrer Natur nach nur einfach Bewegungseinsatz ist, von dem aus wir innerlich auf eine weitergehende Bewegung zielen, ist sie zweifellos kein Punkt des Ausruhens. Das Hinzielen auf einen Fortgang der Bewegung ist ja eben die Negation jeder Tendenz zur Ruhe oder zum Ausruhen.

Dagegen besteht kein solcher Gegensatz zwischen dem Ruhen einerseits, und der „absoluten Spannung", insbesondere dem „Nachdrucklegen" auf ein Wort, das ich zu einem anderen in Gegensatz stelle, andererseits. Soweit eine Betonung diese Bedeutung hat, strebt freilich die Stimme gleichfalls in die Höhe. Aber es ist kein Widerspruch, daſs dieser „Nachdruck" zugleich einen Charakter des Ausruhens auf dem betreffenden Worte bezw. auf der betonten Silbe desselben gewinne, und damit jener Tendenz eine entgegengesetzte gegenübertrete.

In der Tat liegt hier nicht nur kein Widerspruch vor,

sondern es besteht ein unmittelbarer innerer Zusammenhang der beiden Tendenzen. Beide stammen aus einer einzigen Wurzel, und sind schliefslich nichts, als die beiden Seiten einer und derselben Sache.

Die gemeinsame Wurzel der beiden Tendenzen ist der „Gegensatz". Das nachdrückliche Sprechen, von dem ich hier rede, setzt allemal einen Vorstellungs- oder Gedankeninhalt zum mindesten einem möglichen anderen Vorstellungs- oder Gedankeninhalt entgegen. Die nachdrückliche Bejahung ist zugleich die Verneinung der als möglich gedachten Verneinung, und umgekehrt. Der Nachdruck, der auf einen Begriff gelegt ist, soll ausschliefsen, dafs ein anderer Begriff an seine Stelle gesetzt werde.

Subjektive Bedingungen der Form des Aufstieges.

Von hier aus nun vermögen wir zunächst jenen Gegensatz des schwäbischen und des mittel- und norddeutschen Stimmtonfalles zu verstehen. Ist es so, wie ich soeben sagte, dann schliefst der „Nachdruck" unmittelbar zwei entgegengesetzte Möglichkeiten in sich. Die eine ist diese: Meine Aufmerksamkeit ist gerichtet auf das, was ich verneine bezw. ausschliefse. Ich „gehe ein" auf dasjenige, dem ich im Aussprechen des betonten Wortes mich entgegensetze. Ich stelle, was ich sage, unter den Gesichtspunkt dieses Verneinten.

Die andere Möglichkeit ist die: — Meine Aufmerksamkeit ist gerichtet auf das, was ich bejahe, auf das Positive. Ich setze dies an die Stelle dessen, was dadurch verneint wird. Nicht so, als bestände hierbei für mich dies Letztere nicht. Dann hätte ja der „Nachdruck" seinen Sinn verloren. Sondern ich verneine ebenso, und vielleicht entschiedener als in jenem ersteren Falle. Aber in anderer Weise; nicht so, dafs ich auf das, was ich negiere oder ausschliefse, „eingehe", sondern so, dafs ich mich von ihm abkehre, es innerlich abweise, vielleicht weit von mir wegweise, und in dem, was ich sage, mich innerlich gewifs, „beruhigt", „befriedigt" fühle.

Ich spreche etwa den Satz aus „Es regnet", und lege

Nachdruck auf dieses „Regnen“. Dann konstatiere ich nicht nur einfach eine Tatsache, sondern ich setze dieselbe zugleich der Möglichkeit des Gegenteiles entgegen.

Je mehr ich nun dies tue, desto mehr bestehen jene beiden Möglichkeiten. Das eine Mal will ich sagen, dafs es nicht etwa schönes Wetter ist, sondern regnet; das andere Mal, dafs es regnet, und demgemäfs „natürlich“ nicht schönes Wetter ist. In jenem Falle belehre ich, oder erfülle einen ausgesprochenen oder als natürlich vorausgesetzten Wunsch eines Anderen, zu wissen, wie es mit dem Wetter bestellt sei, ob es etwa regne oder schönes Wetter sei. Darin liegt allemal ein „Eingehen“ auf die meiner Aussage entgegenstehende Möglichkeit bezw. auf die Person, für welche diese Möglichkeit besteht, oder noch besteht.

Dagegen gebe ich ein andermal im Gegensatz zu solcher entgegengesetzten Möglichkeit meine positive Gewifsheit kund: Das Regnen ist eine Tatsache, die als solche die gegenteilige Möglichkeit selbstverständlich ausschliefst; diese kommt der Tatsache gegenüber nicht mehr „in Frage“. Ich konstatiere die Tatsache wie etwas „Natürliches“, „Selbstverständliches“, dessen Gegenteil undiskutierbar ist. Worte wie „freilich“, „natürlich“, „selbstverständlich“, „ohne Frage“ sind für diese Weise der Behauptung oder der inneren Einstellung charakteristisch.

Zunächst aber findet dieselbe ihren Ausdruck in der „Sprachmelodie“. Die Stimme sinkt in diesem zweiten Falle in der betonten Silbe von regnet, um in ihrer unbetonten Silbe wiederum zu steigen oder emporzuschnellen. Dagegen steigt in jenem ersteren Falle oder bei jener ersteren inneren „Einstellung“ die Stimme in der betonten Silbe von „regnet“, um in der unbetonten Silbe dieses Wortes wiederum etwas zu sinken.

In dieser Hochbetonung liegt, so sagte ich, ein Eingehen auf die dem Sinn der ausgesprochenen Worte entgegengesetzte Möglichkeit. Dies Eingehen kann liebenswürdig, oder verbindlich erscheinen. Es kann dann zum eindringlichen Reden werden und dabei liebenswürdig bleiben. Es kann aber auch die Eindringlichkeit in lästige Eindringlichkeit und schliefslich

Aufdringlichkeit sich verwandeln; das Soziale kann ins Übersoziale umschlagen.

Dagegen haftet an der Tiefbetonung des Schwaben ein in sich Bleiben, eine innere Isolierung, ein sich Zurückziehen in sich. Dasselbe ist zunächst behaglich oder gemütlich. Es liegt darin Ruhe, Selbstgewifsheit, Selbstvertrauen. Aber diese kann sich steigern zur abwehrenden Selbstbewufstheit. Sie kann den Charakter des Antisozialen, der unliebenswürdigen Selbstgenugsamkeit, gewinnen.

Ich sprach soeben von Worten, die zu dieser Art der inneren Einstellung .passen. Nun, man weifs, wie besonders häufig beim Schwaben Wendungen sind wie „natürlich", „ja freilich", „selbstverständlich", „Das hat keinen Anstand", d. h., „Dagegen ist gar nichts zu sagen" u. s. w.

Damit will ich andeuten, dafs es letzten Endes Volkscharaktere sind, insbesondere soziale Eigentümlichkeiten, die den verschiedenen Tonfall der Stimme bedingen, von dem hier die Rede ist. Gewifs hat der einzelne Schwabe seinen Stimmtonfall überkommen; ihn gelernt, sich daran „gewöhnt". Aber eben damit hat er sich an die eigentümliche innere Einstellung gewöhnt, die darin liegt. — Mir persönlich ist dieser Stimmtonfall des Schwaben neben dem des Mittel- und Norddeutschen vollkommen geläufig. Ich weifs aber, dafs ich jedesmal mich in anderer Weise innerlich einstelle, dafs ich sozial zu einem anderen Menschen werde, sozusagen meine Gesinnung wechsele, wenn ich vom einen zum anderen übergehe.

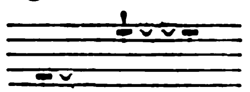
Der „gleitende Aufstieg".

Die Besonderheit des schwäbischen, im Gegensatz zum mittel- und norddeutschen Stimmtonfall, ist nun hier nicht der eigentliche Gegenstand unseres Interesses. Aber wir entnehmen dieser Tatsache das Allgemeine, dafs in der betonten Silbe eines Wortes — oder auch Wortkomplexes — auf welchen Nachdruck gelegt wird, und das demgemäfs im Übrigen der Höhe angehört, die Stimme herabsinken kann, wenn irgendwie dies Wort zugleich als Punkt der Ruhe erscheint oder gefafst

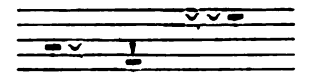
wird, wenn irgendwie das Vorstellen in ihm zur Ruhe kommt, sich befriedigt, sich in sich abschliefst. Dafs das Wort doch zugleich, oder dafs es „im Übrigen", der Höhe angehört, dies gibt sich kund im nachfolgenden Steigen der Stimme.

Dies will sagen, dafs auch bei demjenigen, bei welchem die Sprechweise nicht durch einen Volkscharakter oder die einem Volke eigentümliche innere Einstellung bedingt ist, doch die gleiche Weisen des Stimmtonfalles natürlicherweise sich ergeben kann, wenn bei ihm jene Bedingung gegeben ist, d. h. wenn jenes Ruhen auf, oder sich Befriedigen in der betonten Silbe des nachdrücklich gesprochenen Wortes bei ihm stattfindet.

Wir werden etwa, um noch ein Beispiel aus der Dichtung anzuführen, die erste Hälfte des Pentameters in jenem Schillerschen Distichon über das Distichon, also die Worte: „Im Pentameter drauf", in der Regel freilich so lesen:



Ich kann aber auch lesen:



In diesem Falle nun ist für mich das „Pentameter" ein relativer Ruhepunkt oder Punkt der Befriedigung. Die Bewegung zwischen den beiden Punkten des Gegensatzes „Hexameter" und „Pentameter" ist ja abgelaufen, oder zur „Ruhe" gekommen. Die Gegenüberstellung dieser beiden Begriffe ist abgeschlossen. Ich kann mich demgemäfs innerlich so verhalten, wie ich notwendig mich verhalten würde, wenn die Behauptung, die das Distichon ausspricht, in der Form aufträte: „Im Hexameter steigt u. s. w. Anders ist es beim Pentameter. In ihm fällt u. s. w."

Damit ist doch nicht der ganze Satz abgeschlossen. Darum steigt die Stimme wiederum in den unbetonten Endsilben von „Pentameter".

Diese letztere Art des Aufstieges nun wollen wir in der

Folge auch mit einem besonderen Namen bezeichnen. Wir wollen sie im Gegensatz zum „schreitenden“ den „gleitenden Aufstieg“ nennen.

Im soeben angeführten Beispiele sinkt die Stimme in der betonten Silbe unter die Höhe der vorangehenden Bewegung. Gesetzt aber, das Moment des „Ausruhens“ kommt in geringerem Maſse zur Geltung, so wird die Stimme auf der vorangehenden Höhe bleiben oder relativ emporsteigen. Auch dann noch bleibt der Aufstieg ein gleitender, falls die folgende unbetonte Silbe zu gröſserer Höhe steigt. Das Charakteristische des gleitenden Aufstieges ist ja nur eben dies, daſs die in einem Worte eingeschlossene Tendenz des Steigens der Stimme in der betonten Silbe relativ aufgehoben wird. Wie weit sie aufgehoben wird, dies hängt davon ab, wie weit die Gegentendenz, d. h. die Tendenz des Ausruhens, oder das Moment der relativen Befriedigung oder des relativen Abschlusses zur Geltung kommt, und jene Tendenz der Steigerung für einen Moment zu überwinden vermag.

Gleitender Abstieg.

Eine ähnliche Modifikation kann nun aber auch dem Abstieg zu teil werden. Wie dem schreitenden Aufstieg ein schreitender Abstieg, so entspricht dem gleitenden Aufstieg ein gleitender Abstieg. In jenem ist der Aufstieg in der betonten Silbe aufgehalten. Ebenso aber kann der Abstieg in der betonten Silbe aufgehalten sein; die Bedingung ist nur hier die entgegengesetzte.

Die absteigende Bewegung wird aufgehalten, wenn die Bewegung in einem Worte einem Abschluſs sich nähert, also in dem Worte eine teilweise Befriedigung des Strebens gegeben ist, zugleich aber die durch das Wort bezeichnete Vorstellung den Charakter des Neuen hat, oder zum Vorhergegangenen in Gegensatz tritt, oder sonstwie ein neues Moment der Spannung in die Bewegung hineinbringt. Oder umgekehrt gesagt, wenn die Vorstellung diesen Charakter der Spannung in sich trägt, zugleich aber doch die Bewegung ihrem Ende oder dem Punkte

des Abschlusses entgegenführt, also eine relative Befriedigung in sich schliefst.

Hier nun besteht wiederum gleichzeitig die Tendenz des Sinkens der Stimme und die Tendenz ihrer Steigung. Beides vereinigt sich zu dem Einen: die Stimme hebt sich oder bleibt in der Höhe in der betonten Silbe, um in den nachfolgenden Unbetonungen herabzusinken, bezw. weiter herabzusinken.

Auch hierbei wiederum sind viele Grade möglich. Es kann die Stimme in der betonten Silbe mehr oder minder steigen, bezw. auf der vorangehenden Höhe sich erhalten. Wie weit dies geschieht, dies hängt ab von dem Grade der Spannung, den dieselbe repräsentiert.

Ein Beispiel des schreitenden Abstiegs ist das „Röslein auf der Heide“, das ich mir gesprochen denke nach dem Schema:

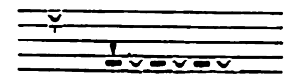
Ein Beispiel des gleitenden Abstieges ist gegeben in den letzten Silben des Satzes: „Da ist in meinem Herzen die Liebe aufgegangen“.

Hier kann die unbetonte Silbe von „Liebe“ auf der Höhe des „die“ bleiben; die nachfolgenden unbetonten Silben sinken dann herab, und die Stimme bleibt weiterhin annähernd in der hierbei erreichten Tiefe. Die Bewegung in den drei letzten Worten jenes Satzes hat dann die Form:



Wird die Betonung des Wortes „Liebe“ eindringlicher, impulsiver, steigert sich das Gefühl des Besonderen, das damit im Vergleich mit dem Vorangehenden, gegeben ist, wird es vielleicht gar zum Gefühl des Triumphes, dann steigt die Stimme in Liebe über das vorangehende „die“ hinaus. Gewinnt das Gefühl, das der Sprechende angesichts des Wortes Liebe hat, den Charakter der ruhigen Zuversicht, des sicheren

Insichbleibens, der in sich beschlossenen Innerlichkeit, so sinkt die Stimme in Liebe unter das „die“ herab. Fehlt jenes impulsiv eindringliche Moment völlig, d. h. bleibt nur die Befriedigung und das Bewufstsein des sicheren Besitzes, dann entsteht eine Bewegung von der Form:



Beide Arten des Aufstieges und des Abstieges geben zugleich jedesmal der Gesamtbewegung, in welche sie hineintreten, einen besonderen Charakter. Der schreitende Aufstieg ist der bestimmt, sicher, frei aus sich herausgehende; er gibt demgemäfs der Gesamtbewegung einen Charakter des entschieden Einsetzenden. Der gleitende Aufstieg dagegen hält in sich zurück und charakterisiert damit die Gesamtbewegung als eine wenigstens im Beginn in sich zurückhaltende. Es bedarf der Überwindung einer Spannung, damit die Bewegung frei fortzugehen vermag.

Analoges gilt vom schreitenden und gleitenden Abstieg. Im schreitenden Abstieg geht die Bewegung von einem Punkte an bestimmt und sicher zum Ruhepunkte fort, die absteigende Bewegung löst sich von der vorangehenden Höhe los; sie ist ein selbständiger Teil der Gesamtbewegung. Damit erscheint auch die vorangehende Bewegung in höherem Grade verselbständigt, in sich frei verlaufend. Der gleitende Abstieg dagegen arbeitet sich aus der vorangehenden Bewegung heraus. Damit erscheint umgekehrt diese an ihn gebunden, in ihn hinein sich fortsetzend, also minder frei in sich selbst verlaufend und in minderem Grade relativ abschliefsend.

Springender Aufstieg und Abstieg.

Aber auch nach entgegengesetzter Richtung können nun Aufstieg und Abstieg sich modifizieren. Die Stimme, so nehme ich wiederum an, hat in einer betonten Silbe eine gewisse Höhe, und gewinnt in einer folgenden betonten Silbe eine

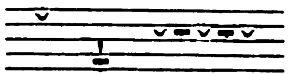
gröfsere Höhe. Dabei aber ist die erste Höhe zugleich ein Punkt des relativen Anhalts. Es ist, mit anderen Worten, in der Gesamtbewegung eine aufwärtsgehende Tendenz, eine Steigerung der Spannung; aber diese vollzieht sich in Absätzen mit zwischenliegenden relativen Ruhepunkten. Dann sinkt die Stimme nach der ersten Betonung herab, um in der zweiten wiederum emporzusteigen. Es werde etwa das „Röslein, Röslein, Röslein rot“ so gesprochen, dafs jedes folgende „Röslein“ in seiner betonten Anfangssilbe zu gröfserer Höhe emporsteigt. Tritt hier, wie wir dies verständlich finden werden, nach jedem „Röslein“ eine kleine Pause ein, — die ein inneres Stocken oder Zaudern, ein „Warnen“ verrät — dann wird die Stimme in der unbetonten Silbe der beiden ersten „Röslein“ herabsinken. Damit ist der schreitende Aufstieg zum „springenden“ geworden.

Ebenso aber kann der schreitende Abstieg zum springenden werden. Die Bedingung hierfür ist wiederum das Verweilen oder Ausruhen auf der betonten Silbe. Dadurch wird die betonte Silbe weiter herabgedrückt, als es die Natur des Abstieges an sich erfordert. Die Stimme steigt dann relativ in den folgenden unbetonten Silben. Ein Beispiel dieses springenden Abstieges kann gegeben sein in dem Schillerschen „fällt sie melodisch herab“. Das „fällt“, die zweite Silbe von „melodisch“, und die zweite Silbe von „herab“, bezeichnen die Stufen des Abstieges. Nach jenen beiden ersten betonten Silben aber kann sich die Stimme jedesmal wiederum etwas erheben. Man fühlt, wie darin ein „Ausruhen“ auf den betonten Silben sich ausspricht. — Wie im springenden Aufstieg, so gewinnt auch im springenden Abstieg jedesmal die einzelne Stufe des Aufstieges, bezw. Abstieges, besonderes Gewicht, und damit die ganze Bewegung einen Charakter des Gehaltenen, Betonten, Nachdrücklichen.

Jenes Herabsteigen der sinkenden Betonung unter die nachfolgenden unbetonten Silben kann aber schliefslich auch stattfinden, wo der Abstieg nicht in mehreren, sondern in einer einzigen Betonung sich vollzieht.

Hier komme ich noch einmal auf das „die Liebe auf-

gegangen"; der Schwabe wird vielleicht diese Worte sprechen in der Form:



Hier hat das Ausruhen seinen höchsten Grad erreicht. Das Gefühl angesichts des Wortes „Liebe" ist im höchsten Maſse das Gefühl der ruhigen, in sich beschlossenen Sicherheit. Hier ist nicht der Abstieg, sondern die auch in der abschlieſsenden Betonung noch liegende Tendenz des Fortganges, nämlich des Fortganges zu den folgenden unbetonten Silben, aufgehalten oder durch das Verweilen unterbrochen. Die Folge ist, daſs diese Tendenz nachher verstärkt hervorbricht. Es tritt also hier in den Abstieg eine Art von gleitendem Abstieg hinein. Dieser Sachverhalt kann nicht verwundern, da offenbar der springende Abstieg nichts anderes ist, als ein Hinzutreten der Bedingung des gleitenden Aufstiegs in den Abstieg. Der gleitende Aufstieg und der springende Abstieg, beide haben ja ihren Grund in dem Verweilen oder dem Ausruhen auf einer betonten Silbe.

Abklingen und Ausklingen.

Bei dem gleitenden Abstieg ist, so sage ich, das Absteigen, oder der Fortgang zum abschlieſsenden Ruhepunkt, in dem Worte, in welchem die Stimme herabzusinken im Begriffe ist, aufgehalten. Es ist damit die gesamte, zum letzten Ende des Ganzen fortgehende Bewegung zurückgehalten. Sie ist zurückgehalten in einem Punkte der Spannung. Diese Spannung ist zugleich ein Moment in der Gesamtbewegung. Die Gesamtbewegung geht zu dem Punkte der Spannung fort. Sie scheint also die in ihr vorhandene Spannung gegen diesen Punkt hin sukzessive zu steigern. Die nachfolgenden, in die Tiefe sinkenden unbetonten oder minder betonten Silben sind dann ein Hinüberklingen der Gesamtbewegung über diesen Punkt der Spannung hinaus. Sie sind, genauer gesagt, ein „Abklingen" derselben, wobei das „Abklingen" zugleich an das Herabsinken in die Tiefe erinnern soll.

Aber auch, wenn der Abstieg nicht ein gleitender ist, sondern ein schreitender, oder wenn er mit einem Male sich vollzieht, hat das Ausklingen der Bewegung in den Silben, die auf die Abschlufsbetonung folgen, einen analogen Charakter. Es ist das „Ausklingen" — nicht einer in sich zurückgehaltenen oder zurückhaltenden, sondern einer zum Stillstand gebrachten, aber doch noch nicht völlig aufgehobenen Gesamtbewegung jenseits des Punktes, in welchem ihr Stillstand geboten ist. Jede Verdichtung eines Wortes oder einer Wortverbindung in einer betonten mittleren oder Anfangssilbe hält die durch das ganze Wort hindurchgehende Bewegung in dieser Silbe fest. Und ist das Wort oder die Wortverbindung Abschlufs einer Gesamtbewegung, so scheint in der betonten Silbe die Gesamtbewegung — abgeschlossen und doch noch nicht beendigt, also in gewissem Grade gewaltsam zurückgehalten; der Fortgang der Bewegung jenseits dieser Silbe ist dann ein Ausklingen eben dieser Gesamtbewegung jenseits des haltgebietenden Punktes.

Dieses Ausklingen ist ein Motiv, das sein Analogon auch auf sonstigen Gebieten, vor allem auf dem architektonischen Gebiet, ebensowohl aber auch auf dem Gebiet der textilen Kunst hat. Davon war auf S. 288ff. die Rede. Ich erinnere an das Ausklingen der Abwärtsbewegung der Triglyphen in den Tropfen, oder der Aufwärtsbewegung eines Gesamtbaues in krönenden Figuren. Wie hier, so ist in unserem Falle das Ausklingen umsomehr gerechtfertigt, je stärker die dem betonten Abschlufs vorangehende Bewegung vorwärts drängt oder sukzessive sich spannt. Umgekehrt verleiht jederzeit das Ausklingen der vorangehenden Bewegung einen solchen Charakter. Die Bewegung scheint die ihr gesetzten Schranken zu durchbrechen, und jenseits der Schranken, wenn auch durch den gefundenen Widerstand kraftlos geworden, weiterzugehen und zu verklingen.

Einklingen und Ausklingen der Gesamtbewegung.

Diesem Motiv des Ausklingens steht gegenüber das Motiv des Einklingens oder des Fortganges zur Betonung und Span-

nung, von dem schon die Rede war. Solches Einklingen ist, wie oben gesagt, da es ein Fortgehen zur Spannung ist, naturgemäfs ein Aufstieg, sowie das Ausklingen ein Herabsinken.

Dieses Einklingen hat vor allem Bedeutung als Fortgang zu der Betonung, die zur gesamten Bewegung einsetzt. Es ist ein Entstehen dieses Ansatzes und damit der Gesamtbewegung aus der Ruhe heraus. Es ist also naturgemäfs ein Entstehen aus der Tiefe.

Freilich kann unter Umständen auch der Ansatz zur Bewegung, und damit die Bewegung selbst, von der Höhe her einklingen. Aber dies ist nicht ein eigentliches Einklingen. In dem Satz: „Es war ein König in Thule", wird die Bewegung zu „König" aufsteigen. Es könnte aber auch das Ganze in höherer Lage beginnen.

Dann bestände in gewissem Grade die Neigung zu einer relativen Betonung des „Es". Das „Es" erschiene als eine Art von betontem Bewegungsansatz. Im übrigen würde unter der gemachten Voraussetzung die Bewegung doch nicht eigentlich mit dem „Es" erst zu beginnen scheinen, sondern es wäre, als ob sie herausklänge aus einer bereits vorher vorhandenen Vorstellungsbewegung, als ob sie sich herauslöste aus Gedanken, die in mir bereits bestanden. In diesen Gedanken lag eine innere Spannung. An dieser nimmt die mit dem Worte „Es" beginnende Bewegung zunächst Teil. Die Spannung löst sich dann in gewisser Weise in dem Fortgange zu „König". Der Drang der inneren Bewegung kommt in diesem bestimmten Bilde relativ zur Ruhe. Zugleich ist dieses Bild Ausgangspunkt für weiteres.

Indessen dieser Sachverhalt liegt aufserhalb unserer gegenwärtigen Betrachtung. Wir nehmen hier das rhythmische Ganze als etwas für sich Bestehendes und allseitig Abgeschlossenes, also nicht als etwas, das aus einer vorangehenden inneren Bewegung hervorgeht.

Eben darum hat auch die entgegengesetzte Möglichkeit, dafs im Abschlufs des rhythmischen Ganzen nicht ein Herabsinken, sondern eine Steigung der Stimme stattfindet, für uns hier keine Bedeutung. Es ist selbstverständlich, dafs es sich so

verhält, wenn etwa eine Frage am Ende des rhythmischen Ganzen steht. Auch in solchem Falle ist eben die rhythmische Bewegung nicht abgeschlossen; sie setzt sich fort in einer jenseits liegenden, gedanklichen Bewegung oder Stimmung. Dafs dergleichen für den Sinn und den Gefühlsgehalt einer Dichtung eine hohe Bedeutung besitzen kann, ist damit natürlich nicht geleugnet. Aber davon reden wir hier nicht.

Noch ist zu bemerken: Das Einklingen und das Ausklingen stehen zueinander in einer Wechselbeziehung. Das Einklingen ist eine sukzessive Steigerung der Spannung. Diese läfst eine weitergehende Spannung erwarten, oder macht uns geneigt, eine solche innerlich zu vollziehen. Treten dem nicht Momente, welche die Spannung vermindern, oder die Bewegung verlangsamen, oder ihr Halt gebieten, oder Momente des Ausklingens im Fortgange der Bewegung, entgegen, so erscheint das Ausklingen nach der abschliefsenden Betonung in besonderem Mafse gerechtfertigt.

Beziehung der Teilbewegungen.

Die Gesamtbewegung eines rhythmischen Ganzen geht auseinander in Teilbewegungen, selbständigere oder minder selbständige. Auch jede solche Teilbewegung nun kann in einer einzigen Betonung oder in Stufen einsetzen, und abschliefsen; und sie kann einklingen und ausklingen. Und jede neue Teilbewegung kann in einem Punkte momentan einsetzen, oder sie kann einklingen. Zugleich sind doch Anfang und Ende der Teilbewegungen Momente in der fortgehenden Gesamtbewegung. Hieraus gewinnen jene Formen eine neue Bedeutung.

Dabei sind vor allem zwei Mal zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten zu unterscheiden. Die Schlufsbetonung einer vorangehenden Teilbewegung kann der Höhe oder der Tiefe angehören. Jenes ist der Fall, wenn sie Träger einer Spannung ist, sei es einer absoluten Spannung, d. h. einer solchen, die, von der Tendenz des Fortganges unabhängig, in dem betreffenden Worte selbst liegt, sei es einer Spannung, die durch das Vorwärtsdrängen der Gesamtbewegung über den

Abschlufs der Teilbewegung hinaus gegeben ist. Dagegen gehört die Abschlufsbetonung der Tiefe an, wenn in ihr, bezw. dem Worte oder der Wortverbindung, die in derselben sich verdichtet, eine vorangehende Bewegung relativ zur Ruhe kommt.

Und dazu tritt der andere Gegensatz zweier Möglichkeiten: Es kann die Gesamtbewegung in höherem Grade als eine von einem zum andern Teile unmittelbar fortgehende, hinüberspielende, durch die Teile durchgehende erscheinen, und es können in höherem Grade beide Teile selbständig sein, jeder einen in sich relativ abgeschlossenen Gedanken repräsentieren.

Nehmen wir zunächst an, die erste dieser beiden letzteren Möglichkeiten finde statt. Es sei also die Bewegung eine möglichst einheitlich durchgehende. Dann bedeutet der momentane, also der nicht ausklingende Abschlufs einer früheren Teilbewegung in ausgesprochenem Mafse ein Aufhalten der Gesamtbewegung. Und diese schliefst eine Tendenz des Hinausgehens über den aufhaltenden relativen Abschlufs in sich. Diese Tendenz verwirklicht sich dann in dem Einklingen der neuen Teilbewegung. Dasselbe nimmt die zurückgehaltene Bewegung auf.

Anders, wenn die vorangehende Bewegung ausklingt. Es wird dann diese ausklingende Bewegung durch das Einklingen der neuen Teilbewegung aufgenommen. — In jedem dieser beiden Fälle wird die einklingende Bewegung auf der Höhe des Abschlusses bezw. des Ausklingens der vorangehenden Bewegung bleiben.

So, sage ich, wird es sein, wenn die Gesamtbewegung eine möglichst einheitlich durchgehende ist. Es wird aber auch umgekehrt durch solches Aufnehmen der vorangehenden Bewegung in gleicher Höhe der Eindruck der durchgehenden Bewegung erzeugt, bezw. verstärkt.

Dieses Einsetzen in gleicher Höhe nun wird unterbleiben, wenn die zweite Teilbewegung mit einer Hauptbetonung beginnt. Immerhin kann diese Betonung zeitlich unmittelbar an das Ende der vorangehenden Bewegung sich anfügen.

Dann erscheint auch dieser Anfang in einer Hauptbetonung als ein Aufnehmen der vorangegangenen Bewegung, nur als

ein solches, das dazu einen neuen Bewegungsansatz fügt. Es erscheint die im momentanen Abschlufs gehemmte oder die ausklingende Bewegung in solcher Weise fortgeführt.

Es können nun aber auch die Teilbewegungen gegeneinander möglichst selbständig sein, etwa als koordinierte Teile eines Gesamtgedankens neben einander stehen. Diese Selbständigkeit oder innerliche Sonderung findet ihren Ausdruck in der Pause. Die Pause ist der Ort des Ausgleichs und der Sammlung. Das Ausklingen, dem die Pause folgt, wird zum Verklingen. Jetzt ist der neue Bewegungsansatz in höherem Grade ein neuer. Und das Einklingen ist nicht ein Fortführen der vorangehenden Bewegung oder Bewegungstendenz, sondern ein Entstehen einer neuen Spannung aus der Ruhe. Die einklingende Bewegung steigt demnach aus gröfserer Tiefe empor.

Doch ist diese Tiefe eigener Art; nämlich Tiefe, in der die Sammlung stattfand. Das Entstehen der neuen Bewegung ist ein Entstehen nicht aus dem Nichts, sondern aus der „Sammlung" heraus. Die Pause ist nicht leer, sondern sie ist ausgefüllt, nämlich von eben diesem Prozefs der Sammlung. Dies ist die Weise, wie hier die Bewegung innerlich weitergeht, und die Teilbewegungen sich zur Gesamtbewegung verbinden. Eben die trennende Pause verbindet zugleich, obzwar nur innerlich.

Sechstes Kapitel: Entstehung des rhythmischen Ganzen.

Zwei rhythmische Prinzipien.

Ich liefs im Eingange des vierten Kapitels dahingestellt, wie das rhythmische Ganze entstehe. Am einfachsten, meinte ich, entstehe es aus der Verbindung zweier Amphimacer. Doch liefs ich es fraglich, ob dieselbe ein völlig befriedigendes Ganze ergebe. In den folgenden Darlegungen betrachtete ich dann das rhythmische Ganze als abgeschlossene, zugleich in sich

mannigfach differenzierte Bewegungseinheit, als zwischen seinem Anfang und Ende verlaufenden einheitlichen Satz. Ich redete vom Einklingen und Ausklingen, vom Aufstieg und Abstieg, von wechselnden Formen der Bewegung in dieser abgeschlossenen Einheit.

Mit dieser Betrachtung nun haben wir uns offenbar ganz und gar entfernt von derjenigen, von der wir ursprünglich ausgingen, d. h. von der Betrachtung des rhythmischen Ganzen als einer regelmäfsigen Folge von Elementen und Einheiten von solchen.

Aber diese letztere Betrachtung behauptet neben jener anderen ihr Recht. Es gibt nebeneinander die zwei Prinzipien des Aufbaus eines rhythmischen Ganzen: Das rhythmische Ganze ist einerseits eine Folge von Elementen und Einheiten; und es ist andererseits eine in sich abgeschlossene Einheit. Und sofern es eine Folge ist, herrscht in ihm das Prinzip der Regelmäfsigkeit oder der qualitativen Einheitlichkeit der Folge. Sofern es andererseits eine Einheit ist, herrscht in ihm das Prinzip der inneren Differenzierung dieser Einheit, des Auseinandergehens derselben in Gegensätze, der Wechselwirkung und des Gleichgewichtes im Gegensatze. Betrachten wir das Entstehen des Ganzen unter jenem Gesichtspunkt, so erscheint dasselbe als ein Entstehen von aufsen her, als ein Werden durch die Hinzufügung von Teil zu Teil; betrachten wir es unter diesem Gesichtspunkt, so erscheint es als ein Werden oder Sichentfalten von innen her. Dort sind die Elemente und Teile der Ausgangspunkt, und die Einheit des Ganzen das Ziel, hier umgekehrt. Dort geht der Weg von der Peripherie zum Zentrum, hier vom Zentrum zur Peripherie. Man könnte diese beiden Wege des Entstehens des rhythmischen Ganzen vergleichen dem induktiven und dem deduktiven Denken. Auch der Weg der Induktion ist ja ein Weg von der Peripherie her, von der Mannigfaltigkeit der Tatsachen. Die Deduktion dagegen geschieht von der Einheit her. Sie ist eine Zerlegung der Einheit in eine Vielheit.

Indem ich hier den Gegensatz dieser beiden Prinzipien betone, rede ich doch nicht von etwas, das uns neu wäre. Wir

sind vielmehr diesem Gegensatz schon mehrfach begegnet. Schon am Ende des zweiten Kapitels wurde darauf hingewiesen, dafs das rhythmische Ganze ein in sich abgeschlossenes Tun sei, und dafs dies nicht bestehen könne ohne inneren Gegensatz, ohne Spannung und Überwindung der Spannung. Dieser Gegensatz und diese Spannung nun ergibt sich nicht aus dem blofsen Zueinanderhinzutreten von Teilen nach dem Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit, sondern aus der Differenzierung von innen heraus. Gegensatz und Spannung setzen eine innere Einheit voraus.

Und wir sahen weiter im vierten Kapitel: Die elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten entstehen und ordnen sich zusammen einerseits nach dem Prinzip der Zweizahl und der potenzierten Zweizahl. Diesem Prinzip aber trat gegenüber das Prinzip der Differenzierung der in jedem abgeschlossenen Tun enthaltenen qualitativ verschiedenen Elemente: Anfang, Mitte und Ende. Das Prinzip dieser Differenzierung ist ein Prinzip der Dreizahl.

Solche Differenzierung begegnete uns zuerst innerhalb der rhythmischen Bewegungseinheit. Wir sahen den Amphimacer von innen heraus sich dehnen und differenzieren, und dabei der Anfangs- und Schlufsbetonung eine mittlere Betonung mehr oder minder gleichwertig gegenübertreten. In ihr fafste sich der Fortgang zwischen Anfang und Ende relativ selbständig in einem Punkte zusammen. Und wir begegneten dem gleichen Prinzip bei der Verbindung der rhythmischen Bewegungseinheiten. Dem Prinzip der Zweizahl trat auch hier gegenüber das Prinzip der Dreizahl. Es ergab sich der Gegensatz zwischen einer elementaren Bewegungseinheit, welche die Basis, und einer zweiten, welche die Spannung oder den Aufstieg zur Spannung, und einer dritten, welche die Lösung oder den Abstieg zum abschliefsenden Ruhepunkt in sich schliefst.

Und diese Dreizahl wiederholte sich im potenzierten Ganzen, oder kombinierte sich mit der Zweizahl.

In allen diesen Fällen bleibt das Prinzip der Zweizahl bestehen, soweit die „Folge", und demgemäfs die Forderung der qualitativen Einheitlichkeit derselben herrscht. Das Prinzip der

Dreizahl dagegen tritt an die Stelle, in dem Maſse als die geschlossene Einheit des Ganzen und das Prinzip der immanenten Differenzierung derselben zur Herrschaft gelangt. Beide versöhnen sich doch zugleich wiederum, oder können sich versöhnen: Das Prinzip der Dreizahl kehrt zum Prinzip der Zweizahl zurück, indem in der innerlich differenzierten Einheit die „Basis“ in eine Zweiheit auseinandergeht.

Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen.

Diesen Gegensatz der beiden Prinzipien haben wir nun hier im Einzelnen zu verfolgen. Wir haben insbesondere zu zeigen, wie in der Wechselwirkung der beiden Prinzipien das differenzierte rhythmische Ganze — nicht historisch, sondern aus der Natur der Sache heraus, entsteht.

Dabei erscheint die Folge von Elementen oder Teilen als das Erste, d. h. als das Elementarere. Das Ganze entsteht zunächst aus der Hinzufügung von Teil zu Teil. Erst innerhalb der so entstehenden Einheit geschieht die Differenzierung.

In der Verwirklichung jenes elementaren Prinzips haben wir aber wiederum verschiedene Stufen zu unterscheiden. Man erinnert sich des Ausgangspunktes unserer Betrachtung im ersten Kapitel. Wir sahen dort das rhythmische Ganze zunächst entstehen, indem Betonungen und Unbetonungen regelmäſsig sich folgen und diese jenen in regelmäſsiger Weise sich unterordnen. Hier besagt die volle „Regelmäſsigkeit“, daſs zu jeder Betonung gleich viel vorangehende und nachfolgende unbetonte Elemente gehören, oder daſs sich jeder Betonung die gleiche Anzahl vorangehender und nachfolgender Elemente unterordnet. Dieser regelmäſsige Wechsel, oder das darin liegende gleichförmige Auf- und Abwogen der rhythmischen Bewegung, erfreut, weil es der Tendenz der Seele entspricht, wenn sie einmal begonnen hat in bestimmter Weise sich zu betätigen, weiterhin zu gleicher Weise der Betätigung fortzugehen.

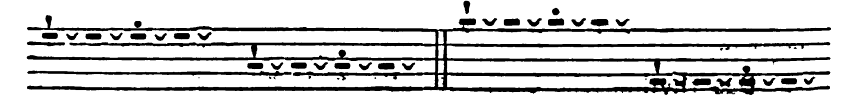
Das rhythmische Ganze ist aber nicht bloſs eine Reihe von

einzelnen betonten und diesen untergeordneten unbetonten Elementen, sondern die untersten Einheiten, die sich hieraus zunächst ergeben, sind wiederum zusammengefafst in höheren Einheiten, die in Hauptbetonungen ihren „Schwerpunkt" haben. Das rhythmische Ganze ist eine Folge von „Gruppen" aus Hauptbetonungen und zugehörigen unbetonten und minder betonten Elementen. Und fragen wir nun mit Rücksicht darauf von neuem, wie das rhythmische Ganze entstehe, so mufs konsequentermafsen die Antwort zunächst wiederum lauten: Es entsteht, indem gleichartige Einheiten der bezeichneten Art sich folgen, d. h. indem gleichen Hauptbetonungen in gleicher Weise vorangehende und nachfolgende minder betonte und unbetonte Elemente zugeordnet sind.

Und endlich besteht das rhythmische Ganze aus den elementaren Bewegungseinheiten. Und hier vor allem scheint das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen sich als gültig erweisen zu müssen. Das rhythmische Ganze entsteht, indem gleiche rhythmische Bewegungseinheiten sich verbinden.

Die einfachste und in sich gegensatzloseste Zusammenordnung von Elementen zu einer solchen Einheit ist aber, wie wir sahen, die Zusammenordnung nach dem Prinzip der Zweizahl. Zwei elementare Bewegungseinheiten, in jeder zwei gleiche Einheiten aus einer Hauptbetonung und zugehörigen minder betonten und unbetonten Elementen, in diesen wiederum jedesmal zwei oder zweimal zwei gleiche niedrigere Einheiten, so entstände ein Ganzes, das durchaus jenem elementaren Prinzip gehorchte.

In der Tat nun scheint ein rhythmisches Ganze auf solchem Wege sich zu ergeben. Ich verbinde mit einem Trochäus einen zweiten Trochäus, mit diesem Ditrochäus einen zweiten Ditrochäus, mit der Einheit aus zwei Ditrochäen eine zweite ebensolche Einheit, und endlich wiederum mit der Einheit aus zwei solchen Einheiten eine ihr gleiche Einheit. Daraus ergibt sich ein mögliches rhythmisches Ganze; dasselbe hat die Form:



Prinzip der immanenten Differenzierung.

Indessen schon hier haben wir nun in Wahrheit mehr als eine einfach nach dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, oder der qualitativen Einheitlichkeit, angeordnete Folge jener Einheiten. Wir haben ein System; und dieses System ist aufgebaut nach einem neuen Prinzip, nämlich nach eben jenem Prinzip der abgeschlossenen und in sich gegliederten Bewegungseinheit, d. h. nach dem Gesichtspunkt, für den das Ganze nicht mehr eine bloſse Folge, sondern eine einzige in sich gegliederte Einheit, ein zwischen seinem Anfang und Ende verlaufendes, in sich abgeschlossenes Tun ist. Je zwei jener vier Einheiten aus je zwei Ditrochäen sind verbunden zu einer einzigen elementaren Bewegungseinheit, und zwei solche Einheiten sind verbunden zu dem in sich abgeschlossenen rhythmischen Ganzen. Und in diesem herrscht nicht mehr das Prinzip der qualitativen Einheitlichkeit der Folge, sondern das Prinzip des Gegensatzes und des Gleichgewichtes in der Unterordnung. Die elementare Bewegungseinheit kommt zustande, indem einer Hauptbetonung, in welcher die ganze Bewegung abschlieſsend sich zusammenfaſst, eine vorangehende Hauptbetonung relativ selbständig gegenübertritt und das Gleichgewicht hält; und das rhythmische Ganze entsteht, indem zwei solche Bewegungseinheiten nach einem gleichartigen Prinzip zu einer höheren Einheit zusammengeschlossen werden.

Daraus ergibt sich in diesem Falle allerdings ein eigenartiges Ganze. Es ist vor allem ausgezeichnet durch das lange Ausklingen der Bewegung nach der abschlieſsenden Betonung der beiden rhythmischen Einheiten oder der beiden Hälften, also auch des Ganzen. Indessen dies widerspricht ja dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit nicht.

Vergleichen wir mit dem hier bezeichneten rhythmischen Ganzen sogleich die Verbindung zweier Amphimacer: In dieser finden wir jenem ersteren Prinzip nicht genügt. Setzen wir in einer solchen Verbindung statt des einfachen Amphimacer eine erste Potenzierung desselben, und lassen wir zugleich in dieser zwischen je zwei Betonungen zwei Unbetonungen treten, dann

ergibt sich das Schema des Pentameters. Offenbar würde die strikte Durchführung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen, oder der regelmäfsig geordneten Folge, diesen Pentameter in eine Folge von zwei mal vier Daktylen verwandeln, von denen jedesmal der erste und der dritte Träger einer Hauptbetonung wären.

Pentameter pflegen denn nun auch nicht für sich zu stehen; sie gelten nicht als in sich fertige, für sich allein mögliche rhythmische Ganze. Sie lehnen sich naturgemäfs an den Hexameter.

Indessen auch der Hexameter verfehlt sich, und zwar, wie es scheint, in noch höherem Grade gegen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Nicht nur innerhalb der Hälften, oder der elementaren Bewegungseinheiten, ist dasselbe verletzt, sondern auch in der Folge der beiden Hälften. Die zweite Hälfte des Hexameters hat ein anderes Ansehen als die erste. — Darnach scheint das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen bald zu gelten und bald nicht.

Wechselbeziehung der beiden Prinzipien.

In Wahrheit haben die beiden hier nebeneinander gestellten Prinzipien jederzeit nebeneinander Geltung, jedes in seiner Sphäre. Die Sphären aber sind verschieden.

Das erste Prinzip ist, wie gesagt, ein Prinzip der Folge, des Fortgangs von Teil zu Teil, der sukzessive Teil zu Teil fügenden Apperzeption. Dieses Prinzip besteht demnach, sofern das rhythmische Ganze eine Folge ist, sofern also in ihm Element an Element, und Gruppe an Gruppe sich reiht. Dagegen ist das Prinzip der abgeschlossenen und von innen heraus sich differenzierenden Bewegungseinheit ein Prinzip des Ganzen, und der im Ganzen als solchem verwirklichten Bewegung.

Das rhythmische Ganze ist aber eine blofse Folge, lediglich sofern es nicht eine Bewegungseinheit ist, sondern die Teile, die sich folgen, Selbständigkeit haben. Es fällt nicht mehr unter den Gesichtspunkt der Folge, genau soweit in ihm

das Moment der Bewegungseinheit die Herrschaft gewinnt. Und es besteht demnach auch das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen zu Recht, lediglich soweit die Teile nicht im Ganzen aufgehen, sondern ihre Selbständigkeit bewahren. Es besteht nicht mehr zu Recht, sein Geltungsanspruch mindert sich, und es tritt das Prinzip der abgeschlossenen und innerlich differenzierten Bewegungseinheit an die Stelle, soweit die Teile auf ihre Selbständigkeit verzichten zu Gunsten der Einheit oder der einheitlich durchgehenden Bewegung. D. h. im Ganzen als Ganzem, oder sofern es ein einheitliches Ganze ist, ordnet sich die Tendenz der Wiederkehr des Gleichen der Forderung der geschlossenen Bewegungseinheit unter.

Zugleich gilt freilich auch ebensowohl das Umgekehrte: Das Ganze ist nicht ein Ganzes oder ist nicht eine Bewegungseinheit, sofern die Teile Selbständigkeit haben. In dem Maſse, als dies der Fall ist, erhebt demnach das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen entsprechenden Geltungsanspruch.

Indessen es liegt in der Natur jedes Ganzen, das einmal als Ganzes auftritt, daſs ihm die Teile sich unterordnen, und eben damit den Anspruch, für sich etwas zu bedeuten, relativ aufgeben. Es liegt also auch in der Natur des rhythmischen Ganzen, daſs in ihm jene Unterordnung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen unter das Prinzip der geschlossenen Bewegungseinheit stattfindet.

Wiederum aber ist diese Unterordnung nicht gleichbedeutend mit Aufhebung jenes ersteren Prinzips. Wir wissen: Nicht dasjenige Ganze hat den höheren ästhetischen Wert, das bloſs nach Möglichkeit als ein einheitliches Ganzes sich darstellt, sondern dasjenige, in welchem das Einzelne seine Selbständigkeit wahrt, soweit es dies unbeschadet der Einheit des Ganzen tun kann. Es gefällt die Selbständigkeit des Einzelnen in der Unterordnung. Demgemäſs ordnet sich auch im rhythmischen Ganzen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen dem Prinzip der abgeschlossenen Bewegungseinheit in der Weise unter, daſs jenes Prinzip in Geltung bleibt, soweit es mit der Forderung der Einheit des Ganzen sich verträgt. Es gilt mit einem Wort auch hinsichtlich des Verhältnisses zwischen diesen beiden

Prinzipien das Prinzip des Gleichgewichtes in der Unterordnung.

Im rhythmischen Ganzen haben nun aber den gröfsten Anspruch auf Selbständigkeit die elementaren Bewegungseinheiten, aus denen es zunächst besteht. In untergeordneter Weise dann auch die Gruppen aus Hauptbetonungen und zugehörigen minder betonten oder unbetonten Elementen. Und endlich in untergeordnetster Weise die letzten Teile der Gesamtbewegung. In dem Mafse aber, als die Teile Anspruch auf Selbständigkeit haben, bleibt für sie nach oben Gesagtem das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen neben dem Prinzip der geschlossenen Bewegungseinheit in Geltung.

Hiermit ist das Prinzip gewonnen, in welchem die beiden einander entgegengesetzten Prinzipien sich zusammenfassen.

Dieses Prinzip hat allgemeine Geltung. Dies schliefst doch nicht aus, dafs in einem rhythmischen Ganzen die in ihm verwirklichte eine Bewegung das eine Mal in höherem Grade ihre Einheit zur Geltung bringt, das andere Mal die Teile gröfsere Selbständigkeit haben. Jenachdem hat dann auch neben dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen geringere oder gröfsere Bedeutung. Auch dies müssen wir aber wiederum umkehren: In dem Mafse, als das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen neben dem der geschlossenen Bewegungseinheit zur Geltung kommt, lockert sich die Einheit des Ganzen und treten die Teile selbständig heraus. Dabei fragt es sich dann jedesmal, wie weit diese Selbständigkeit der Teile mit der Einheit des Ganzen sich verträgt. Offenbar aber besteht Gefahr, dafs allzu anspruchsvolles Hervortreten jenes Prinzips die Einheitlichkeit zerstört.

Erste Umwandlung der elementaren Form.

Unser obiges Schema nun zeigt, dafs äufserlich betrachtet die Wiederkehr des Gleichen völlig zu Recht bestehen und zugleich das Prinzip der abgeschlossenen Einheit zur Geltung kommen kann. Wir sahen oben, wiefern dies der Fall ist.

Aber auch hier schon ist, wie wir bereits sahen, die Ver-

einigung der beiden Prinzipien nicht ein blofses Zueinanderhinzutreten, sondern eine Wechselwirkung. Insbesondere ist durch das zweite das erste relativ aufgehoben. Jene vier Gruppen sind in ihrem inneren Wesen verändert. Die Hauptbetonungen sind nicht mehr gleichartig, und damit ist zugleich die Unterordnung verschoben. Die Elemente der ersten Gruppe sind zugleich der zweiten Hauptbetonung, und alle Elemente überhaupt sind schliefslich der abschliefsenden Betonung des Ganzen untergeordnet. Oder wenn wir auf die Bewegung achten: Die ersten Hauptbetonungen der beiden Hälften sind Ansätze zu Bewegungen; die zweiten Hauptbetonungen sind Punkte des Abschlusses. Die auf diese folgenden Elemente repräsentieren das Ausklingen der Bewegungen der beiden Hälften über die Abschlufsbetonung hinaus. Und die auf die Abschlufsbetonung der ersten Hälfte folgenden Elemente haben zugleich die Funktion, die Bewegung zur zweiten Hälfte hinüberzuleiten. Und in den auf die Abschlufsbetonung der zweiten Hälfte folgenden Elementen klingt zugleich die einheitliche Bewegung des Ganzen aus.

Dennoch tritt hier im Ganzen noch das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen anspruchsvoll heraus. Das Ganze erscheint relativ als Wiederholung, als ein zeitliches Aneinander. Es befriedigt dadurch den elementaren rhythmischen Sinn, der in erster Linie auf die Weise des Fortganges achtet, und naturgemäfs darin sich gefällt, eine bestimmte Weise des Auf- und Abwogens der inneren Bewegung und ihrer sukzessiven Gliederung ungestört weiter zu erleben, darin sich zu „wiegen“. Es genügt nicht völlig dem Bedürfnis nach einer in sich abgeschlossenen, zugleich innerlich lebendigen Bewegung, nach einem in sich gefestigten und differenzierten inneren Tun.

Ist nun aber einmal in jenem rhythmischen Ganzen das innere Wesen der gleichen Gruppen in der bezeichneten Weise zu Gunsten der abgeschlossenen Bewegungseinheit verändert, so kann nun dies letztere Prinzip weiterwirken. Es kann die Einheit und Geschlossenheit eine vollkommenere werden, und demgemäfs die Tendenz der Wiederkehr des Gleichen in immer

höherem Grade überwunden werden. Nach Obigem ist diese Überwindung doch niemals eine Aufhebung.

Eine erste Umwandlung kann sich vollziehen in den einzelnen Gruppen aus je vier Trochäen. Jede derselben ist eine Folge von zwei Ditrochäen. In der zweiten Hälfte jeder Gruppe wiederholt sich die erste. Diese Gleichheit nun wird aufgehoben, wenn an die Stellen der vier Trochäen drei treten. Es wiederholt sich dann nicht in der zweiten Hälfte der Gruppe die Unterordnung eines zweiten Elementes unter ein erstes, wie sie in der ersten Hälfte stattfindet, sondern es tritt eine qualitativ neue Unterordnung an die Stelle. Der dritte Trochäus ordnet sich durch den zweiten dem ersten unter. Andererseits ordnet sich der zweite Trochäus in höherem Grade als vorher dem dritten unter. An die Stelle der Folge von Ditrochäen ist relativ eine zwischen der Betonung der ersten und der Betonung des dritten Trochäus schwebende Einheit getreten, die zugleich jenseits dieser letzteren Betonung in einer unbetonten Silbe ausklingt. Die gleichartig, nämlich in zwei aufeinanderfolgenden gleichen Ditrochäen, fortgehende Bewegung ist relativ in eine zwischen Anfang und Ende, Bewegungsansatz und Bewegungsabschlufs, verlaufende Bewegung verwandelt. Indem der letzte Trochäus verschwunden ist, ist das Ganze in sich zusammengeschoben, verdichtet, kurz einheitlicher geworden. Und es ist eine Einheit, in welcher sich zwei Betonungen, nämlich die erste und die letzte, relativ entgegenstehen und das Gleichgewicht halten.

So ist jede Verbindung von drei Füfsen eine relative Aufhebung des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen, also des elementaren rhythmischen Prinzips, zu Gunsten des Prinzips der geschlossenen Einheit. Nur in der Zweizahl und ihren Potenzen kommt, wie gesagt, dies Prinzip rein zur Geltung.

Wir können hinzufügen, dafs auch schon in der Verbindung von drei Elementen zu einem „Fufs“ eine solche relative Aufhebung des elementaren rhythmischen Prinzips enthalten liegt. Es wurde ehemals darauf aufmerksam gemacht, dafs jede solche Verbindung ein Moment der Gegensätzlichkeit in sich schliefst.

Steigerung der Einheitlichkeit der Hauptteile.

Lassen wir jetzt gleich die gröſsere Einheitlichkeit, welche die Gruppe aus vier Trochäen durch die Reduktion der Vierzahl auf die Dreizahl gewonnen hat, sich weiter steigern. Wir nehmen an, es gehöre in der Gruppe aus drei Trochäen die Hauptbetonung dem zweiten Trochäus an. Jetzt ist der Gegensatz zwischen der ersten Betonung und der dritten verschwunden. Die Gruppe ist also eine minder abgeschlossene, d. h. minder selbständige Einheit; sie ist weiter entfernt von der zwischen zwei Hauptbetonungen verlaufenden elementaren rhythmischen Bewegungseinheit. Statt dessen ist sie zentriert, in einem Punkte zusammengefaſst, in diesem Sinne einheitlicher. Eine Bewegung klingt ein und findet in einer Hauptbetonung einen Höhepunkt; sie klingt dann jenseits derselben aus.

Davon aber ist die Folge, daſs nun zwei solche Gruppen oder Einheiten in vollkommenerer Weise zu einer rhythmischen Bewegungseinheit sich verbinden. Es stehen in dieser die beiden Hauptbetonungen, in welchen die beiden Gruppen sich zusammenfassen, klarer und bestimmter als die festen Punkte, zwischen denen die Bewegungseinheit schwebt, einander gegenüber. Das Schema des rhythmischen Ganzen ist jetzt

Die rhythmischen Bewegungseinheiten können nun aber weiterhin mehr und mehr den Charakter abgeschlossener Einheiten gewinnen. Es verwandelt sich etwa das soeben bezeichnete Schema in das Schema:

Wie man sieht, ist hier jedesmal die zweite Hälfte der rhythmischen Bewegungseinheit verkürzt; die Bewegungseinheiten klingen weniger lang aus. Diese Verkürzung kann gesteigert werden. Die Bewegungseinheiten können schlieſslich

mit ihrer zweiten Hauptbetonung abschliefsen. Lassen wir gleichzeitig die „einklingenden“ Elemente beider Bewegungseinheiten weg, lassen also jede der beiden Bewegungseinheiten mit ihrer ersten Hauptbetonung beginnen, so nähern wir uns dem Schema des Pentameters.

In jedem dieser Fälle aber haben wir ein grundsätzlich neues Bild gewonnen. Auch die Folge der gleichen Gruppen aus Hauptbetonungen und zugehörigen minder betonten und unbetonten Elementen ist jetzt in jeder der beiden Bewegungseinheiten verschwunden. Jedesmal die zweiten Gruppen sind verkürzt.

Aber auch dies ist verständlich unter dem Gesichtspunkt der Bewegungseinheiten. Für sie sind, wie gesagt, diese Elemente ein Ausklingen der Bewegungen. Dieses Ausklingen nun ist ein kürzeres geworden; die Bewegung ist jetzt nach dem Ende der beiden rhythmischen Einheiten zu in sich geschlossener, zurückgehaltener, und eben damit ist zugleich in den beiden rhythmischen Bewegungseinheiten das Moment der Einheit in höherem Grade betont.

Immerhin sind hier noch die Hauptbetonungen an ihrer Stelle geblieben. Aber jener Prozefs kann nun weiter gehen. Auch die Bewegung zwischen den Hauptbetonungen der rhythmischen Bewegungseinheiten wird eine in sich geschlossenere. Sie drängt sich zusammen, verdichtet sich. Dies geschieht, indem die zweite Hauptbetonung zurückgeschoben wird. Damit erfährt zugleich die Bewegungseinheit nach dem Ende zu eine weitere Verkürzung. Denken wir die Verkürzung möglichst grofs, so ergibt sich das Schema:



Vereinheitlichung des Ganzen.

Nun sind aber nicht nur die Hälften des Ganzen Bewegungseinheiten, sondern es ist auch das Ganze eine solche. Und hier wiederholt sich nun ein ähnliches Spiel. Auch die

Einheit dieses Ganzen kann nach dem Ende zu eine geschlossenere werden. Das Schema:



bezeichnet eine geschlossenere Einheit, als sie enthalten wäre in einem im übrigen gleichartigen Ganzen, in welchem aber die zweite Hälfte gleichfalls in zwei Silben ausklänge.

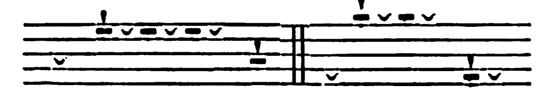
Hier werden wir speziell erinnert an eine rhythmische Form, die in der Geschichte der poetischen Rhythmik eine besondere Bedeutung gewonnen hat. Der siebenfüfsige Anapäst besteht in seiner ersten Hälfte aus vier Anapästen. Diese Bewegungseinheit ist in der zweiten verkürzt. Das Ausklingen der Bewegung ist vermindert um die letzte Betonung, und die vorangehende Unbetonung. Dabei setze ich voraus, dafs in beiden Hälften der erste und der dritte Anapäst Träger der Hauptbetonungen sind, dafs also beide elementare Bewegungseinheiten in der Betonung des dritten Anapästes ihre Abschlufsbetonung haben. — Jeder fühlt, wie diese Verkürzung der zweiten Hälfte des siebenfüfsigen Anapästes diesen Vers erst zur geschlossenen Einheit macht.

Wir sahen vorhin innerhalb der elementaren Bewegungseinheit die zweite Betonung nach rückwärts sich verschieben. Auch diese Modifikation kann im Ganzen mit analoger Wirkung sich wiederholen, d. h. es kann die Schlufsbetonung des Ganzen im Vergleich mit der zweiten Hauptbetonung der ersten Hälfte zurückgeschoben erscheinen. Damit verwirklicht sich in höherem Grade die Tendenz des Ganzen, als Ganzes sich bestimmter abzuschliefsen. Unter der soeben gemachten Voraussetzung sind beim siebenfüfsigen Anapäst, ebenso wie in den vorher erwähnten Formen die beiden elementaren Bewegungseinheiten noch insofern gleich konstruiert, als die Hauptbetonungen noch in beiden dieselbe Stelle haben. Die Veränderung betrifft nur die ausklingende Bewegung. Aber auch hierbei bleibt die Tendenz, das Ganze bestimmter abzuschliefsen, nicht stehen. Es wird weiterhin in der zweiten Hälfte die abschliefsende Hauptbetonung zurück-

geschoben. Dazu tritt wiederum die Verkürzung der Gesamtbewegung hinzu.

Auch hierfür kann der siebenfüfsige Anapäst ein Beispiel bieten. Wir nehmen jetzt im Gegensatz zu vorhin an, die Abschlufsbetonung der ersten Hälfte sei nach der betonten Silbe des vierten Anapästes, also nach der Abschlufssilbe der ganzen ersten elementaren Bewegungseinheit gerückt. Dann würde das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen fordern, dafs in der zweiten Hälfte Dasselbe stattfinde. Aber hier bleibt die Abschlufsbetonung auf der letzten Silbe des dritten Anapästes.

Das hier über den anapästischen Vers Gesagte gilt aber natürlich nicht nur von ihm. Es fallen unter den gleichen Gesichtspunkt auch gewisse Verbindungen von drei- oder vierfüfsigen Jamben oder Trochäen. Auch bei ihnen sehen wir auf einen ersten Vers, der in einer oder mehreren Silben ausklingt, einen zweiten folgen, bei welchem die ausklingende Bewegung verkürzt ist oder wegfällt. Und auch hier erscheint ein anderes Mal die Verkürzung im zweiten Vers zugleich notwendig als Rückwärtsverschiebung der Abschlufsbetonung; etwa



Siebentes Kapitel: Fortsetzung. Wechselwirkung der Teile.

Auslaufen und Eindämmung.

Bei dem siebenfüfsigen Anapäst, und ebenso bei den zuletzt erwähnten Versganzen, kann es auffallen, dafs die Verkürzung der Bewegung in der zweiten Hälfte nicht noch weitergeht, d. h. dafs das Ganze nicht mit der Betonung endigt, sondern eine unbetonte Silbe folgt, und dafs dafür eine Art von Zwang besteht.

Dies nun wird verständlich, wenn wir jetzt die Betrachtungsweise umkehren. Wir liefsen im Obigen aus der Folge gleicher Gruppen die abgeschlossene Einheit werden. Jetzt nehmen wir als Ausgangspunkt möglichst bestimmt abgeschlossene Einheiten. Wir nehmen zunächst an, die elementaren Bewegungseinheiten, also die Hälften des Ganzen aus zwei solchen Einheiten, seien möglichst abgeschlossene. Als Beispiel diene wiederum die Verbindung zweier potenzierter Amphimacer, wie sie im Pentameter gegeben ist.

Die Folge des Gleichen innerhalb der einzelnen elementaren Bewegungseinheiten ist hier bereits dem Prinzip der abgeschlossenen Einheit gewichen; dagegen sind jene Einheiten einander gleich; das Ganze gehorcht also in der Verbindung der elementaren Bewegungseinheiten dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Da diese Bewegungseinheiten in erster Linie das Ganze konstituieren, so ist damit jenem Prinzip immerhin noch in entscheidender Weise entsprochen. Die Tendenz, innerhalb der Einheiten von Gleichem zu Gleichem fortzugehen, — die jede Hälfte des Pentameters in eine Gruppe von vier Daktylen verwandeln würde, — hat im Vergleich damit sekundäre Bedeutung.

Darum besteht doch auch diese Tendenz; und sie gelangt zur Geltung. Zunächst negativ. D. h. es hat Wert, dafs ihr nicht entsprochen wird. Es erscheint dadurch jede der beiden Vershälften entschiedener in sich abgeschlossen. Beide Vershälften repräsentieren vermöge des „männlichen“ Abschlusses eine kraftvoll in sich zurückgehaltene Bewegung.

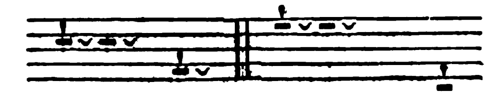
Aber dieser entschiedene Abschlufs der beiden Hälften läfst nun in höherem Mafse, als dies sonst der Fall sein könnte, das rhythmische Ganze zerfallen, oder läfst es in gewissem Grade als ein blofses Nebeneinander oder eine blofse Folge erscheinen. Es kommt seine Einheitlichkeit, d. h. sein Zusammenschlufs zu einer einzigen Bewegungseinheit nicht zu ihrem Rechte. Die Abgeschlossenheit wirkt dem Eindruck der fortgehenden oder durchgehenden Bewegung, also des inneren Zusammenhanges, entgegen. Zugleich erscheint das Ganze arm, relativ undifferenziert. Die volle Differenzierung schliefst in

sich, dafs nicht nur die Eindämmung der vorwärtsdrängenden Bewegung, sondern auch diese selbst zum Ausdruck kommt, dafs also die Bewegung in einem Teile in gewissem Grade ausläuft. In der Tat pflegen, wie schon gesagt, die Pentameter nicht für sich vorzukommen, und es pflegen auch nicht Pentameter zu einem umfassenden Ganzen sich zu vereinigen. Der Grund ist der hier bezeichnete.

Gleichartiges ist zu sagen von der Folge fünffüfsiger Jamben mit fehlender unbetonter Schlufssilbe. Auch dabei setze ich voraus, dafs die Hauptbetonungen auf die erste und die letzte Silbe fallen. Das Übel ist hier geringer, weil die fünffüfsigen Jamben vermöge ihrer gröfseren Länge und entsprechenden gröfseren inneren Beweglichkeit in sich selbst minder eng geschlossen erscheinen.

Es ist also zunächst beim Pentameter, dann aber auch bei der Verbindung fünffüfsiger Jamben, falls nämlich diese für sich vollkommen befriedigen soll, gefordert, dafs mit dem männlichen Abschlufs in der einen Bewegungseinheit ein weiblicher Abschlufs, also ein, sei es auch nur andeutungsweises Auslaufen der Bewegung in der anderen, wechselt.

Dabei ist aber wiederum das Nächstliegende, dafs die Bewegung ausklingt in der ersten Bewegungseinheit, und eingedämmt erscheint in der zweiten. Hier hat das Ausklingen in der ersten Hälfte die doppelte Bedeutung: Einmal, es leitet die Bewegung von einem Teile zum andern über; es vereinheitlicht das Ganze, indem es die Bewegung unmittelbar als eine durch das Ganze hindurchgehende erscheinen läfst. Und zum Anderen: Es bereitet, nach dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, — auf ein gleichartiges Ausklingen in der zweiten vor. Dadurch gewinnt die tatsächliche Eindämmung in der zweiten Hälfte — der männliche Abschlufs — erhöhte Kraft. Es erscheint also das Ganze kraftvoller abgeschlossen. Dadurch würde der Pentameter verwandelt in ein Gebilde von gröfserer Einheitlichkeit. Das Schema wäre:



Und an die Stelle jener fünffüfsigen Jamben aus zehn Silben tritt unter der gleichen Voraussetzung der Wechsel des ausklingenden elfsilbigen und des männlich abschliefsenden zehnsilbigen Jambus. Etwa: „.. Als wenn ich sie zum ersten Mal beträte, — Und es gewöhnt sich nicht mein Geist hierher."

Ein weiteres Beispiel für diesen Sachverhalt bietet das Distichon. Im Hexameter läuft die Bewegung relativ aus, im Pentameter scheint sie eingedämmt, und so die Bewegung des Ganzen sicher abgeschlossen.

Umkehrung: Eindämmung und Ausklingen.

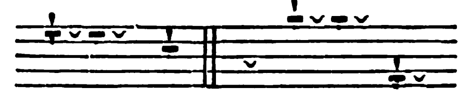
Aber freilich, der Hexameter ist, auch abgesehen von seinem Ende, in seinem Bau dem Pentameter nicht durchaus gleich. Wir begegnen bei jenem einem Motiv, das dem soeben bezeichneten unmittelbar entgegengesetzt ist. Der Hexameter erscheint eingedämmt in der ersten, und läuft aus in der zweiten Hälfte. Auch dieses Motiv aber ist wohl verständlich; und es ist mehr als dies. Zunächst sei betont, dafs im Hexameter das Ausklingen des Ganzen schon wegen der Verwendungsweise dieses Verses einen positiven Wert hat. Der Hexameter tritt, auch wo ihm nicht der Pentameter folgt, auf als Teil eines umfassenderen Ganzen. Die rhythmische Bewegung, die im einzelnen Hexameter zum relativen Abschlufs gelangt, geht auch wiederum weiter. So ist es für ihn natürlich, dafs er nicht allzu schroff abschliefst.

Worauf es aber hier speziell ankommt, ist dieses: Wie die Eindämmung am Schlusse des Ganzen erhöhte Kraft gewinnt, wenn das Ausklingen vorangeht, so gewinnt umgekehrt das Ausklingen gröfsere Kraft, wenn die Eindämmung vorangeht. Dabei ist gleich hinzuzunehmen: Die zweite Hälfte des Hexameters klingt ein, und auch dieses Einklingen ist eine, und zwar besonders wirkungsvolle Überleitung der Bewegung von der ersten auf die zweite Hälfte. Es ist ein unmittelbares Aufnehmen der Bewegung, die in der ersten Hälfte zum relativen Abschlufs kam. Und diese einheitliche Bewegung, die Bewegung des Ganzen also, erscheint nun zunächst in der ersten

Hälfte des Verses zurückgehalten, um dann in der zweiten relativ auszuklingen. Damit erscheint das Ausklingen nicht mehr als ein bloſses kraftloses Auslaufen, sondern es wird zu einer Überwindung der zurückhaltenden Kraft durch ein inneres Vorwärtsdrängen, durch eine vorwärtstreibende Kraft des Ganzen. Und damit wird zugleich das Fortgehen der Bewegung von Hexameter zu Hexameter innerlich begründeter; und es wird andererseits, wenn zum Hexameter der Pentameter hinzutritt, der doppelte oder in zwei Ansätzen geschehende Abschluſs, den dieser in sich schlieſst, motiviert.

Jenes Ausklingen der zweiten Hälfte des Hexameters ist aber nicht nur durch die Hemmung der fortgehenden Bewegung begründet, sondern es ist auch umgekehrt durch diese jenes gefordert. Je mehr die Bewegung vermöge des Einklingens der zweiten Hälfte als eine einheitlich durch das Ganze hindurchgehende, und je mehr diese einheitliche Bewegung in der „Cäsur" zurückgehalten erscheint, umsomehr erzeugt eben dieses Zurückhalten eine erhöhte Tendenz des Fortganges, und umsomehr ist das Ausklingen über die Abschluſsbetonung hinaus motiviert. Findet es nicht statt, so erscheint die Schluſsbetonung des Ganzen hart. Vielmehr, sie erscheint, weil wir nun an die vorwärtsstrebende Bewegung nicht mehr glauben, kraftlos. Sie hat in jedem Falle ihren eigentlichen Sinn verloren.

Dies gilt nicht nur vom Hexameter, sondern ebensowohl mit Rücksicht auf andere, ähnliche Formen. Auch in der Folge



kann die unbetonte Silbe nach der Abschluſsbetonung des Ganzen nicht wohl fehlen. Wiederum erscheint vermöge der unbetonten Silbe, in welcher die zweite Hälfte einklingt, die Bewegung in besonderem Maſse einheitlich. Und die Eindämmung dieser einheitlichen Bewegung in ihrer ersten Hälfte macht das nachfolgende Ausklingen kraftvoll und notwendig.

Verkürzung und Ausklingen.

Von hier kommen wir aber endlich auf teilweise anders geartete Fälle, in denen doch gleichfalls das Ausklingen des Ganzen als gefordert erscheint. Vorhin war die Rede von Verkürzungen der zweiten Hälfte; dabei läfst immer die gröfsere Länge der ersten Hälfte ein weiteres Fortgehen der Bewegung in der zweiten Hälfte erwarten. Dies hat zunächst die Folge, dafs der Abschlufs des Ganzen kraftvoller erscheint. Es ist aber Gefahr, dafs derselbe, wenn er in einer Betonung ohne nachheriges andeutungsweises Weiterklingen geschieht, gewaltsam erscheint. Dies ist um so eher möglich, je weiter die Bewegung in der zweiten Hälfte über die Abschlufsbetonung hinausgehen müfste, wenn sie in ihrer Ausdehnung der Bewegung in der ersten Hälfte gleichkommen sollte; und jemehr auch hier die Gesamtbewegung als eine einheitliche erscheint.

Beides nun trifft in besonderem Mafse zu beim siebenfüfsigen Anapäst, von dem schon vorhin die Rede war. Die Einheitlichkeit der Bewegung erscheint, wenn die Abschlufsbetonung in der ersten Hälfte dem dritten Anapäst angehört, gesteigert durch das lange Ausklingen der ersten Hälfte und durch das Einklingen der zweiten Hälfte. Zugleich geht, vermöge jenes langen Ausklingens, die Bewegung in der ersten Hälfte über die Abschlufsbetonung der zweiten Hälfte erheblich hinaus. Sie hat, falls sie in der ersten Hälfte die vierte Betonung oder die Betonung des vierten Anapästes Hauptbetonung ist, sogar ihre Abschlufsbetonung jenseits derselben. Es ist in diesem Falle, wie schon gesagt, die Abschlufsbetonung in der zweiten Hälfte zurückgeschoben, und damit eine besonders eindringliche Zurückdämmung der Bewegung geschaffen.

Dies nun ist es, was hier die unbetonte Silbe am Schlufs der zweiten Hälfte notwendig erscheinen läfst. Die Eindämmung der Gesamtbewegung am Ende der zweiten Hälfte erscheint kraftvoll, wenn wir zugleich aus der ausklingenden Silbe den Eindruck der über die Abschlufsbetonung hinausklingenden Kraft der Bewegung gewinnen. Sie erscheint doch zugleich, weil die Bewegung weiterklingt, nicht gewaltsam oder brutal.

Wechsel der gleitenden und schreitenden Bewegung.

In diesen Zusammenhang des Gegensatzes zwischen frei auslaufender Bewegung und männlichem Abschlufs, zwischen Spannung und Lösung, gehört nun auch noch ein weiteres Motiv. Jeder gleitende Abstieg schliefst ein Moment der Spannung in sich. Es ist in ihm der Fortgang zum abschliefsenden Ruhepunkt aufgehalten. Auch diese Spannung erzeugt ein Bedürfnis der Lösung; demgemäfs bemerken wir eine Tendenz, wenn die erste Hälfte eines rhythmischen Ganzen mit dem gleitenden Abstieg endigt, in der anderen Hälfte einen ruhig und sicher fortgehenden, also von dieser Spannung befreiten, kurz, einen schreitenden Abstieg folgen zu lassen. Diesem Bedürfnis wäre z. B. genügt in einem Ganzen, das folgendem Schema gehorchte:



Fällt dabei, wie hier angenommen ist, in der zweiten Hälfte zugleich die letzte Silbe weg, so haben wir in dieser zweiten Hälfte Beides nebeneinander: Eine Lösung der Spannung, die der gleitende Abstieg in sich schlofs, und einen bestimmteren Abschlufs der in der ersten Hälfte nach der Spannung ausklingenden Bewegung.

Ähnlich wie der gleitende Abstieg schliefst aber auch der gleitende Aufstieg eine Spannung in sich. Die Bewegung wird im Anfange zurückgehalten; auch diese Spannung kann in der zweiten Hälfte mit guter Wirkung durch den schreitenden Abstieg gelöst erscheinen; etwa:



Dagegen ergibt die Umkehrung jenes zuerst bezeichneten Sachverhalts — schreitender Abstieg in der ersten, gleitender Abstieg in der zweiten Hälfte — keinen gleich entschiedenen Vollschlufs. Der gleitende Abstieg ist eben seiner Natur nach kein freier, selbständig einsetzender, darum überhaupt nicht

in dem Maſse wie der schreitende geeignet, voll und entschieden abzuschlieſsen. Dies hindert nicht, daſs der in einem gleitenden Abstieg sich vollziehende Abschluſs eine gute Wirkung tun kann. Aber er tut sie dann eben vermöge dieser negativen Eigenschaft. Auch der Mangel des vollen rhythmischen Abschlusses kann Bedeutung haben, sofern er zum Weitergehen der Gedanken einladet, so wie in der Musik der Schluſs in Moll oder in der Quint oder Terz der Tonika.

Einheitliche und geteilte Bewegung.

Jenem Gegensatz der zurückgehaltenen und der auslaufenden Bewegung ist einerseits analog, andererseits steht zu ihm in Wechselbeziehung, ein weiterer Gegensatz, der in ähnlicher Weise belebend auf das rhythmische Ganze wirkt. Wir lieſsen oben zwei Gruppen von vier, dann von drei Trochäen allmählich übergehen in ein amphimacerartiges Gebilde. Auch jene zwei Gruppen bildeten zusammen eine elementare rhythmische Bewegungseinheit. Aber diese Einheit ist im Amphimacer in sich geschlossener. Sie geht in jener Einheit relativ in Teile, nämlich eben in jene Gruppen auseinander, oder kann in dieselben auseinandergehen. Im Amphimacer dagegen, oder den ihm verwandten Bewegungseinheiten, sind die Teile in einander verwoben.

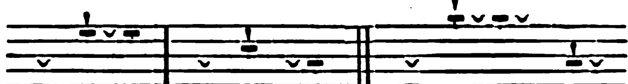
Hiermit ist der Gegensatz, den ich hier im Auge habe, bezeichnet. Es ist der Gegensatz der gröſseren Einheitlichkeit und des relativen Zerfallens in Teile. Dieser Gegensatz hat wiederum sowohl für die elementare rhythmische Bewegungseinheit als für das rhythmische Ganze Bedeutung. Dies heiſst: Es besteht auch hier eine Tendenz des Wechsels. Gröſsere Einheitlichkeit und relative Geteiltheit folgen sich und treten einander gegenüber. Darin liegt eine neue Art der Differenzierung, und der Spannung und Lösung. Das Ganze hat seinen Bestand im Gleichgewichte der beiden Momente.

Wir nehmen erst an, eine elementare Bewegungseinheit zerlege sich in zwei Hälften; etwa:



Dann besteht eine Tendenz, die dadurch verminderte Einheitlichkeit des Ganzen in der zweiten Hälfte des Ganzen wiederum herzustellen. Es ist zwischen den beiden Teilen der Einheit eine Art von Spannung, ein Verhältnis von Satz und Gegensatz; darin liegt eine Tendenz zur nachfolgenden Lösung und Vereinheitlichung. Es folgt auf jene Bewegung eine Bewegung von der Form:

Dieses Motiv kann sich mit dem Motiv der Eindämmung mit nachfolgendem Ausklingen verbinden, und dadurch der Sinn desselben gesteigert werden; etwa:

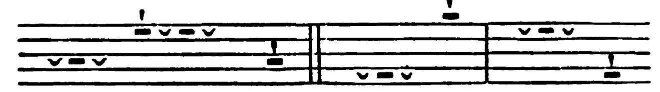


Das Eindämmen ist ein Ineinanderschieben, und das nachfolgende Ausklingen ist, wie wir sahen, geeignet, den Eindruck der durchgehenden Bewegung zu steigern. Beides zusammen weist also auf die ungeteilte Einheit hin.

Ein besonders beachtenswertes Beispiel hierfür bietet wiederum der siebenfüfsige Anapäst. Die erste Hälfte desselben sind wir mehr oder minder geneigt in zwei gleiche Hälften zu zerlegen. Die zweite erscheint im Gegensatz dazu als in sich einheitlich. Dabei ist die Verkürzung und das kurze Ausklingen wesentlich.

Umkehrung dieses Motivs.

Dieses Motiv der Aufeinanderfolge einer geteilten und einer einheitlicheren Einheit kann ebensowohl in umgekehrter Form auftreten; etwa:



Aber es verhält sich nicht etwa so, als wäre diese Form der entgegengesetzten gleichwertig. Sondern dem Gegensatz der Form entspricht ein Gegensatz im Charakter der rhythmischen Bewegung.

Wiefern dies der Fall sein mufs, ergibt sich aus früher Gesagtem. In dem abgeschlossenen rhythmischen Ganzen, so sagte ich, ist die erste Bewegungseinheit die Basis. Die Basis erfordert Sicherheit, festes Gleichgewicht. Und dies nun wird verstärkt durch das Auseinandertreten der beiden Hauptbetonungen in der ersten Bewegungseinheit, oder das Auseinandergehen der Bewegungseinheit in zwei Hälften, von denen jede von einer der beiden Hauptbetonungen beherrscht ist. Es gibt also von den beiden Formen, die wir hier vergleichen, die zuerst erwähnte der Bewegung eine sicherere Basis. Sie ist vorzugsweise geeignet zum völlig neuen Anfang einer Bewegung. Sie bedarf in minderem Grade der Anlehnung an Vorangehendes.

Andererseits gehört zur vollen Differenzierung des rhythmischen Ganzen die klare Scheidung des Anstiegs und der Höhe oder Spannung, und des Abstiegs oder der Lösung. Durch solche Scheidung, insbesondere durch die darin liegende Loslösung und Verselbständigung des Abstieges, wird der Abschlufs des Ganzen gewichtiger, eindrucksvoller, kurz vollkommener. Solcher Scheidung nun dient die Teilung der zweiten Bewegungseinheit in der zweiten der hier verglichenen Formen. Dies ist also die natürliche Form eines nach vorwärts abgeschlosseneren Ganzen; sie ist in höherem Grade geeignet, den völligen Abschlufs einer Bewegung zu bezeichnen. Sie bedarf in geringerem Grade der Fortführung durch ein Folgendes.

Was die erstere Möglichkeit betrifft, so kann hier wiederum als Beispiel das Schillersche Distichon über das Distichon angeführt werden. Freilich ist dies nicht ein einfaches, sondern ein umfassenderes Ganze. Aber das Gesagte hat, wie im Kleinen, so auch im Grofsen Geltung.

In diesem Distichon nähert sich der Hexameter „Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule“, in besonderem Grade der einfachen rhythmischen Bewegungseinheit. Die zwei Hälften desselben fliefsen ohne fühlbare „Cäsur“ ineinander über. Die betonte Silbe des Wortes Hexameter trägt in dieser Einheit den Hochton, das „steigt“ den Tiefton. Darauf folgt der deutlicher in zwei Hälften zerfallende Pentameter. „Im

Pentameter drauf — fällt sie melodisch herab." Insbesondere hat hier der Abstieg Selbständigkeit und selbständiges Gewicht.

Hierbei ist freilich zu bedenken: Jene im Hexameter gegebene Einheit gibt vermöge des scharfen Gegensatzes und der entsprechend scharfen Betonung der Worte „Hexameter" und „steigt" immerhin für die nachfolgende Bewegung eine gute Basis. Es kommt dazu die Breite, welche diese Basis durch das lange und gewichtige Ausklingen der Bewegung nach „steigt" gewinnt. Dies hindert doch nicht, dafs die Basis eine vollkommenere wäre, und das Ganze sicherer auf seinen eigenen Füfsen stände, wenn der Hexameter, wie bei anderen Distichen, gleichfalls deutlich in zwei Hälften auseinanderginge.

Dagegen hat das fragliche Distichon vermöge des Auseinandergehens des Pentameters in zwei Hälften, insbesondere vermöge der Art, wie sich der Abstieg mit selbständiger Bedeutung ablöst, nach vorwärts eine besondere Abgeschlossenheit. Und diese besondere Abgeschlossenheit wird zugleich durch den Gegensatz zur Ungeteiltheit des Hexameters für unseren Eindruck deutlich erhöht; so wie umgekehrt, bei der entgegengesetzten Form, durch die Ungeteiltheit der zweiten rhythmischen Bewegungseinheit die Geteiltheit, also die breite Sicherheit der Basis, durch den Gegensatz eindrucksvoller wird.

Hieraus ersieht man zugleich, auf welchem Wege ein rhythmisches Ganze gleichzeitig als ein in besonderem Mafse auf seiner Basis sicher und breit beruhendes, und als ein besonders bestimmt und gewichtig abgeschlossenes Ganze erscheinen könnte. Nämlich durch die Verbindung der beiden Formen, d. h. durch die Folge der geteilten, der ungeteilten, und der selbständig einsetzenden rhythmischen Bewegungseinheit; oder die Verbindung eines geteilten Satzes, eines fliefsenden Mittelsatzes und eines selbständigen Schlufssatzes. — In der Tat ist dies eine überall wiederkehrende Weise, in sich allseitig abgeschlossene und sicher in sich beruhende rhythmische Ganze zu schaffen.

Verzögerung und Beschleunigung.

Das lange Ausklingen des Hexameters in dem bezeichneten Distichon kann uns endlich zum letzten der hier zu besprechenden Punkte hinführen. Das Ausklingen der ersten, und das Einklingen der zweiten Hälfte des rhythmischen Ganzen steigert, so sagte ich, die Einheitlichkeit der durchgehenden Bewegung.

Aber es bestehen hier wesentliche Unterschiede. Indem die zweite Hälfte einklingt, nimmt sie, wie schon gesagt, die vorangehende Bewegung auf. Aber dieses Aufnehmen hat einen verschiedenen Charakter, je nachdem die Bewegung der ersten Hälfte in der Betonung abschliefst, oder jenseits derselben ausklingt. Je mehr im ersteren Falle durch die Abschlufsbetonung der ersten Hälfte eine ihrer Natur nach weiterdrängende Bewegung aufgehalten erscheint, umsomehr scheint in den unbetonten oder minderbetonten Silben, in welchen die zweite Hälfte einklingt, diese Tendenz des Weitergehens zu ihrer Verwirklichung zu gelangen. Das Einklingen erscheint demgemäfs als ein rascheres, als ein Aufnehmen einer vorwärtsdrängenden Bewegung.

Und zugleich gilt wiederum das Umgekehrte. Klingt nach dem „männlichen“ Schlufs der ersten Hälfte die zweite Hälfte ein, so erscheint der männliche Schlufs im Lichte eines Abschlusses, der eine vorwärtsdrängende Bewegung aufhält. Es gewinnt also der Abschlufs Kraft, es kommt in ihn ein Moment der Spannung, wodurch wiederum auch das Einklingen, als Lösung dieser Spannung, Kraft gewinnt.

Anders dagegen, wenn dem Einklingen der zweiten Hälfte ein Ausklingen der ersten vorangeht. Dies letztere repräsentiert in sich die nicht mehr vorwärtsstrebende, sondern einfach geschehende, also in sich kraftlose Bewegung, den Mangel des Strebens. Und damit gewinnt auch das Einklingen einen Charakter der Ruhe. An die Stelle des raschen Vorwärtsdrängens tritt Langsamkeit, ein Zögern. Natürlich ist dies umsomehr der Fall, je unmittelbarer die ausklingende Bewegung von der einklingenden aufgenommen wird. Die Wirkung ver-

schwindet oder mindert sich, wenn eine Pause zwischen dem Ausklingen und dem Anklingen liegt.

Dieser Sachverhalt ist deutlich spürbar in den ersten beiden Silben des Pentameters jenes mehrfach erwähnten Schillerschen Distichons. Wir unterliegen der Neigung bei diesen Silben — Im Pen . . — zu verweilen, umsomehr, je mehr wir unmittelbar von dem lange ausklingenden Ende des Hexameters zum Pentameter sprechend oder lesend übergehen. Wir haben das Gefühl, uns von dieser ausklingenden Bewegung erst los machen, und zum erneuten Vorwärtsgehen sammeln zu müssen.

Gleichartiges fühlen wir, wenn wir von der ersten Hälfte des siebenfüſsigen Anapästes übergehen zur zweiten, wobei wiederum vorausgesetzt ist, daſs der erste und dritte Anapäst in beiden Hälften die Hauptbetonungen tragen. Auch hier zögern wir. Es ist uns darum natürlich, wenn hier die beiden kurzen Silben durch eine einzige, länger ausgehaltene, ersetzt werden, also an die Stelle des Anapästes ein in seiner zweiten Silbe betonter Spondeus tritt.

Zu diesem Aufnehmen der ausklingenden Bewegung im unmittelbaren Gegensatz steht das Erneuern der Bewegung in einem neuen, kraftvollen Bewegungsansatz, also die Folge einer Hauptbetonung auf die ausklingende Bewegung. Es muſs aber gesagt werden: Nicht jenes Aufnehmen, sondern das Erneuern der ausklingenden oder ausgeklungenen Bewegung ist das zunächst Natürliche und unmittelbar rhythmisch Befriedigende. Das Erlahmen der Bewegung scheint naturgemäſs einen neuen kraftvollen Ansatz zu erfordern. Immerhin hat auch jenes Aufnehmen der Bewegung, als Mittel der Überleitung und der Vereinheitlichung, als Ausdruck des Fortgleitens der Bewegung, sein eigentümlich Befriedigendes.

Wechselwirkung der letzten Einheiten.

Alles das, was im Vorstehenden über die Beziehung der in den elementaren Bewegungseinheiten gegebenen Teilbewegungen zueinander gesagt wurde, gilt wiederum, wie im Groſsen, so

im Kleinen und Kleinsten. Wie im Ganzen die Bewegungseinheiten, in diesen wiederum die durch Befassung unter eine Hauptbetonung zentrierten Einheiten, so können ja auch innerhalb dieser letzteren wieder Einheiten engeren Umfanges unterschieden werden. Jedes Wort ist eine rhythmische Einheit, und jeder Fortschritt von einer Silbe zu einer andern ist, wenn nicht eine Einheit, so doch ein Element der Gesamtbewegung.

Auch im Einzelnen und Kleinen gilt zunächst die Regel der Wiederkehr des Gleichen. Ich wiederhole: Haben wir einmal im Anfange eines rhythmischen Ganzen Elemente zu einem Trochäus oder Jambus oder Daktylus u. s. w. zusammengeschlossen, so besteht eine Tendenz in gleicher Weise gliedernd fortzugehen.

Dazu nun können wir jetzt zunächst hinzufügen: Der Trochäus, in höherem Grade der Daktylus, schliefst eine ausklingende oder verklingende Bewegung in sich. Folgt nun darauf ein Trochäus oder Daktylus, so folgt dem Ausklingen der neue Ansatz. Wir haben also in einer solchen Folge nicht nur eine Wiederkehr des Gleichen, sondern eine innere Natürlichkeit und Folgerichtigkeit der Bewegung. Auch hier ist das Ausklingen in sich kraftlos, ein blofses Sichauswirken eines Impulses, und dies fordert oder motiviert den neuen Kraftansatz.

Und folgt einem Jambus ein Jambus, einem Anapäst ein Anapäst, so erscheint die abschliefsende Betonung des ersten Fufses in der weitergehenden einheitlichen Gesamtbewegung im Lichte einer Hemmung. Es ist darin eine Spannung, die nach Lösung verlangt. Und dies Verlangen nun befriedigt sich in den einklingenden unbetonten Silben des zweiten Jambus bezw. Anapästes.

Damit zugleich ist aber auch schon ein weiteres Moment gegeben. Der zweite Jambus oder Anapäst ist vermöge jener Spannung nicht mehr Dasselbe wie der erste, sondern es ist in ihm eine von diesem ersten herkommende T e n d e n z des Fortschreitens. Und damit erscheint die Abschlufsbetonung des z w e i t e n Fufses in h ö h e r e m Grade als eine Hemmung. Es liegt darin eine verstärkte Spannung. Und dies motiviert

nun in gewissem Grade das Hinausgehen der Bewegung über diesen zweiten Fufs, das Ausklingen derselben jenseits der abschliefsenden Betonung desselben. D. h. es ist in gewissem Grade natürlich, oder innerlich notwendig, dafs der zweite Jambus sich in einen Amphibrachys verwandle, bezw. an den zweiten Anapäst eine unbetonte Silbe sich anhänge. Damit ist in jenem Falle die Voraussetzung gegeben für einen trochäischen Fortgang, in diesem die Voraussetzung für einen nachfolgenden Amphibrachys, und ev. durch diesen hindurch in den Daktylus oder Trochäus. Das Schema ist im ersten Falle ◡ – / ◡ – ◡ / – ◡ / – ◡; im zweiten Falle etwa ◡ ◡ – / ◡ ◡ – ◡ / ◡ – ◡ ◡ / – ◡.

Aber Jamben und Anapäste sind nicht nur einzelne Jamben und Anapäste, sondern sie sind Einheiten aus solchen. Und gesetzt nun, es ist von zwei Jamben der erste dem zweiten untergeordnet, bildet also mit ihm einen jambisch geordneten Dijambus, so liegt in diesem ohne weiteres eine gesteigerte Vorwärtsbewegung; die abschliefsende Betonung desselben erscheint von vornherein in höherem Mafse als Einschnitt in eine Gesamtbewegung; sie schliefst eine gröfsere Spannung in sich. Und dies bewirkt einen leichteren Übergang in eine andere Form der Gliederung der Gesamtbewegung. Es ergibt sich etwa von selbst die Form: ◡ – ◡ ⊥ / ◡ – ◡ ⊥ ◡.

Aus dem, was hier über die Jamben und Anapäste gesagt wurde, ist nun erst verständlich, warum die einfache Folge von Jamben oder Anapästen unbefriedigend ist. Die jambische und analog die anapästische Bewegung drängt eben aus sich selbst auf den Übergang zur entgegengesetzten Bewegungsweise.

Nicht in gleichem Mafse unbefriedigend ist die Folge von Trochäen. Die trochäische Bewegung weist nicht mit gleicher Stärke aus sich heraus auf den Übergang in die entgegengesetzte Bewegung hin. Doch fehlt es auch hier nicht durchaus an solchem Hinweis. Auch der Trochäus, der auf einen Trochäus folgt, ist nicht mehr Dasselbe wie sein Vorgänger. Seine Betonung ist Fortsetzung einer Bewegung; er hat also in sich selbst eine gröfsere vorwärtsstrebende Kraft.

Berücksichtigen wir aber auch hier sofort, dafs Trochäen sich zu Einheiten, und zwar zunächst zu Einheiten aus zweien,

verbinden. Gesetzt, es ordnet sich hierbei ein erster Trochäus einem zweiten unter, dann gewinnen wir einen in sich jambisch gebildeten Doppeltrochäus. Und diesem wohnt vermöge seiner jambischen Bildung die vorwärtsdrängende Kraft des Jambus inne. Seine unbetonte letzte Silbe weist in höherem Grade, als es die unbetonte Silbe des Trochäus an sich tut, auf die folgende betonte Silbe hin. Damit ist die Tendenz des Überganges zur jambischen Form der Bewegung gegeben. Es entsteht vielleicht die Form: – ◡ ⊥ ◡ / – ◡ ⊥ ◡ –.

Die Gliederung durch die Worteinheiten.

Hier war zunächst die Rede von der inneren Triebkraft, welche den Gliedern eines rhythmischen Ganzen aus in ihnen selbst liegenden Gründen eignet. Aber nun treten die Worte hinzu, und bezeichnen im rhythmischen Ganzen relativ abgegrenzte Teile. Sie weisen andererseits, vermöge ihres Sinnes, auf eine vorangehende oder nachfolgende Bewegung hin. Damit schaffen sie Gliederung und Zusammenhang. Sie unterstützen die Wirkung jener in der rhythmischen Bewegung schon vorher vorhandenen Weisen der Aufeinanderbeziehung und Wechselwirkung, oder wirken denselben entgegen. Sie verstärken je nachdem die aus jener Wirkung stammende Lebendigkeit der rhythmischen Bewegung, oder bringen in sie ein eigenartiges neues Leben.

Von der Gliederung durch die Worteinheiten war schon die Rede. Die Bewegung in der ersten Hälfte des Hexameters geht aus der Ansatzbetonung hervor und mündet in die Abschlufsbetonung; sie verläuft durch einen Mittelton hindurch zwischen beiden. Diese drei Momente sahen wir schon früher in dem „Arma virumque cano“ durch die Worte reinlich geschieden. Die Bewegung ist durch dieselben in diese drei Phasen auseinandergelegt. Damit ist eine bestimmte Charakterisierung der rhythmischen Bewegung vollzogen. Es entsteht der Eindruck eines eigentümlichen Gleichgewichtes der Bewegung in sich selbst.

Neben dieser sind aber mancherlei andere Charakterisierungen

möglich. Die Bewegung der ersten Hälfte des Hexameters ist nicht nur diese zwischen Anfang und Ende verlaufende Bewegung, sondern sie zielt auch über sich hinaus. Und es hat Sinn, dafs dies Weiterzielen stärker betont wird; ebenso, dafs die Bewegung im Anfang in höherem Grade in sich zurückhält, und so die Spannung zwischen Anfangs- und Schlufsbetonung des Ganzen sich vermehrt. Solcher Charakteristik dienen andere Wortfüfse. Umgekehrt wird durch jede Änderung eines Wortfufses der Charakter der rhythmischen Gesamtbewegung geändert. Es entsteht eine andere Weise der Differenzierung, und eine andere Wechselbeziehung der Worteinheiten untereinander und mit der von ihnen unabhängig bestehenden Natur der rhythmischen Bewegung. Wie gesagt, dieselbe ist positiv oder negativ, Unterstützung oder Gegeneinanderwirken.

Für das Erstere verweise ich etwa auf den Anfang des Monologs der Goetheschen Iphigenie „Heraus, in euere Schatten, rege Wipfel“. Hier besitzt der erste Jambus an sich, und zugleich als abgeschlossenes Wort, eine gewisse Selbständigkeit. Das Wort gibt ein bestimmtes Bild, nämlich das Bild einer bestimmt gerichteten Bewegung. Aber damit drängt es zugleich unmittelbar hin auf die nähere Bestimmung. Die Frage lautet: Wohin? Der Abschlufs des Wortes greift also in eine Gesamtbewegung hemmend ein. Die Gesamtbewegung erscheint in der betonten Silbe dieses Wortes zurückgehalten oder eingedämmt. Und nun ist es in besonderem Mafse natürlich, dafs die nachfolgende Bewegung über den Abschlufs des zweiten Jambus hinausklingt. Dies geschieht in dem „in euere“. Damit ist die jambische Bewegung sofort in die trochäische übergeführt. Auf das „in eure“ folgt „Schatten rege Wipfel“.

Ein andermal wirken die Worte der natürlichen Tendenz des rhythmischen Fortganges entgegen. Der jambisch geordnete Doppeltrochäus etwa sei unterbrochen nach seiner Hauptbetonung; dann beginnt die nachfolgende Bewegung nicht nur tatsächlich jambisch, sondern es ist auch der jambische Charakter derselben durch jene Hemmung innerlich motiviert.

Verlangsamung und Beschleunigung im Kleinen.

Schliefslich sei noch speziell darauf hingewiesen, wie auch der Gegensatz der Verlangsamung und Beschleunigung der Bewegung, der oben erwähnt wurde, im Kleinen sich bedeutsam erweist. Ich nahm vorhin an, zwei Jamben verbinden sich jambisch. Lassen wir sie jetzt trochäisch sich verbinden. Es sei also in einer Einheit aus zwei Jamben der erste der Träger der Hauptbetonung. Dann klingt die Einheit lang aus. Und nun ist es nach dem oben Gesagten natürlich, dafs der nachfolgende Jambus zögernd oder in sich zurückhaltend beginne.

Damit ist uns die antike Regel verständlich geworden, dafs im jambischen Trimeter der erste und dritte und fünfte Jambus ein Spondeus sein könne. Dabei ist zu berücksichtigen, dafs die natürlichste Weise, diesen jambischen Trimeter zu lesen, zweifellos diese ist: ◡ ⏊ ◡ – / ◡ ⏊ ◡ – / ◡ ⏊ ◡ –, d. h. der Trimeter ist eine Folge von drei Einheiten aus zwei Jamben, von denen jedesmal der erste den Hauptton hat. Dann folgen der erste, dritte und fünfte Jambus jedesmal auf eine langausklingende Bewegung.

Diese Betrachtungsweise läfst sich ohne weiteres übertragen auf den anapästischen Vers. Auch bei ihm klingt, wenn der zweite Anapäst dem ersten untergeordnet ist, der dritte naturgemäfs zögernd ein. Es erscheint demgemäfs der Ersatz der beiden kurzen Silben dieses dritten Anapästes durch eine lange natürlich.

In allen solchen Fällen ist die lange Silbe nicht nur natürlich in dem Sinne, dafs sie von selbst sich ergibt. Sondern sie hat jedesmal zugleich eine positive Bedeutung für das Ganze. Auch sie bringt in das Ganze Spannung und Lösung: Das Zaudern in einer im übrigen vorwärtsgehende Bewegung erzeugt eine Spannung, welche die Tendenz der Lösung in sich schliefst, also die nachfolgende leichtere Bewegung motiviert. Umgekehrt erscheint durch die einem Punkte des Zauderns nachfolgende raschere Bewegung die Gesamtbewegung in höherem Grade als eine vorwärtsdrängende, und jener Punkt als Träger einer Spannung. Damit wird die Gesamtbewegung nicht

nur abwechselungsreicher, sondern innerlich lebendiger. Und hier wie überall ist der Wechsel nicht an sich, sondern als Träger solcher erhöhten inneren Lebendigkeit ästhetisch bedeutsam.

Eine solche Spannung in einer im übrigen rascheren Fortbewegung schliefsen vor allem diejenigen Silbenlängen in sich, die an die Stelle zweier Kürzen treten. Dafs sie an die Stelle derselben treten, dies stellt sie in unmitetlbar fühlbaren Gegensatz zur raschen Vorwärtsbewegung, und läfst sie in unmittelbarster Weise als ihr entgegenwirkend erscheinen. Sie vor allem haben darum jene Funktion der Steigerung der inneren Lebendigkeit der Bewegung.

Damit sind sie aber zugleich der Willkür entrückt. Vollbringen sie keine solche Funktion, so sind sie nur eben Verlangsamungen der Bewegung, unverständliche Unterbrechungen der Einheitlichkeit derselben; also eine Unvollkommenheit.

Sie können aber auch zerstörend in eine Bewegung eingreifen. Hier erinnere ich zum letzten Mal an die zweite Hälfte des Hexameters. In seiner Natur liegt es, eine Bewegung zu repräsentieren, die mit gesteigerter Lebhaftigkeit nach vorwärts strebt, so dafs sie natürlicherweise über die Abschlufsbetonung hinausklingt. Dieser Charakter nun wird der Bewegung genommen, es wird also dem Ausklingen sein innerer Berechtigungsgrund geraubt — nicht nur, wenn das Ganze in lauter Wortdaktylen sich auflöst, sondern auch, wenn überall die beiden kurzen Silben der Daktylen durch eine Länge — oder auch durch eine einzige kurze Silbe — ersetzt werden, insbesondere wenn dies den beiden kurzen Silben vor der Abschlufsbetonung begegnet. Daher die bekannten Regeln für den Aufbau des Hexameters.

Halbverse und Verse.

Auch auf diese Gesetzmäfsigkeit der rhythmischen Bewegung im Einzelnen und Kleinen gehe ich hier nicht weiter ein. Dagegen wende ich jetzt noch einmal den Blick auf das Ganze aus elementaren Bewegungseinheiten.

Man nennt herkömmlichermafsen die Hälften des Hexameters, des Pentameters, des Alexandriners u. s. w. Halbverse; die vier- und fünffüfsigen Jamben, den jambischen Trimeter u. s. w. Verse.

Dazu nun besteht ein zweifelloses Recht. Schon die gröfsere Länge dieser Verse verleiht ihnen eine gröfsere Selbstständigkeit. Zugleich schliefst sie die Möglichkeit einer gröfseren Lebendigkeit und inneren Differenziertheit derselben in sich. Es kann der Anfangs- und Schlufsbetonung eine mittlere Betonung annähernd gleichwertig gegenüber treten. Und diese kann zum spezifischen Träger des dritten Momentes der elementaren Bewegungseinheit, d. h. des Momentes der Spannung oder des Aufstieges zur Spannung werden. Mit dieser vollkommeneren Differenzierung ist dann die rhythmische Einheit dem rhythmischen Ganzen genähert. Sie ist in sich selbst in höherem Mafse ein fertiges Ganze. Sie wird dazu in noch höherem Grade, wenn in ihr im Einzelnen jener Gegensatz der Spannung und Lösung, des Zurückhaltens und des Auslaufens, des Zögerns und des freien Fortgehens, der einheitlich durchgehenden Bewegung und der relativen Teilung ausgeprägt ist, und die rhythmische Einheit als Gleichgewicht solcher Gegensätze sich darstellt, wenn sie demnach in sich selbst mehr oder minder die ganze innere Lebendigkeit trägt, die in einem rhythmischen Ganzen möglich ist.

Darum sind doch auch jene Verse nicht rhythmische Ganze, sondern elementare rhythmische Bewegungseinheiten. Auch sie müssen erst zu Ganzen sich verbinden.

Aber die Besonderheit derselben ist nun von Bedeutung für die W e i s e dieser Verbindung.

Die Halbverse weisen schon vermöge ihrer Kürze auf die unmittelbare Verbindung mit und Anlehnung aneinander hin. Die innigste Verbindung und sicherste Anlehnung aber finden sie, wenn sie zu zweien sich zusammenschliefsen. Der Hinweis auf diese Zweizahl wird noch bestimmter, wenn in den „Halbversen“ eine Bewegung abgebrochen, oder eingeengt erscheint, oder wenn sie irgendwie sonst ihrer Struktur nach — nicht jene oben aufgezeigten Gegensätze in der rhythmischen Be-

wegung in sich vereinigen und ins Gleichgewicht setzen, sondern nur die eine Seite eines solchen verkörpern. Die eine Seite fordert dann die andere. Irgendwelche Einseitigkeit ist aber allen jenen Halbversen eigen. Eben dies charakterisiert sie als „Halbverse". Man erinnere sich insbesondere dessen, was über die beiden Hälften des Hexameters oben gesagt wurde.

Es kommt hinzu, dafs die mit der geringeren Gröfse Hand in Hand gehende geringere Differenziertheit der „Halbverse" auch eine geringere Möglichkeit einer verschiedenen Differenzierung, also einer verschiedenen inneren Lebendigkeit eines Halbverses im Vergleich mit einem anderen, in sich schliefst. Damit gewinnt auch in ihrer Verbindung das Prinzip der Gleichartigkeit oder der qualitativen Einheitlichkeit ein höheres Recht. Dies Prinzip ist aber ein Prinzip der Zweizahl.

Dagegen verbindet sich bei jenen „Versen" mit der gröfseren Ausdehnung und Differenziertheit eine gröfsere Mannigfaltigkeit und Verschiedenartigkeit der Verse. Man denke vor allem an die unendliche Variabilität der Bewegung in den fünffüfsigen Jamben.

Und dies bedingt nun eine entsprechend gröfsere Freiheit in der Verbindung solcher Verse zu einem rhythmischen Ganzen. Es bedingt insbesondere die Möglichkeit der Verbindung nach dem Prinzip der Dreizahl und der Kombination derselben mit den Verbindungen zu zweien oder vieren. Es ergeben sich so Ganze aus 3, 4, 5, 6 u. s. w. „Versen"; wechselnde Gruppen von Versen, oder nach einem bestimmten Schema aufgebaute Strofen.

Achtes Kapitel: Rhythmus und Reim.

Funktion des Endreimes.

Zum Versrhythmus tritt der Reim, als ein verwandtes und doch auch wiederum dazu gegensätzliches Element. Ich rede speziell vom Endreim. Das Charakteristische desselben haftet aber auch dem Stabreim und der Assonanz an.

Der Endreim scheidet und verbindet Verse. Er schliefst unmittelbar aufeinanderfolgende Verse zu einem Ganzen zusammen, oder verkettet oder verwebt Verse in minder einfacher Form. Dies alles je nach der Art der Anordnung der reimenden Lautkomplexe.

Aber der Reim scheidet und verbindet die ganzen Verse. Indem er die Schlufsbetonung und eventuell die ihr folgenden Silben heraushebt, und die Aufmerksamkeit darauf konzentriert, fafst er die ganzen Verse in höherem Grade in diesem letzten und endgültigen Einheitspunkt zusammen. Er macht sie also in höherem Grade zu geschlossenen Einheiten. Er betont die kompakte Masse des Verses.

Und daraus folgt nun ein Mehrfaches. Der Reim stellt vermöge des bezeichneten Umstandes zunächst zwei Forderungen an den Vers. Jede dieser Forderungen hat aber zugleich ihre negative Kehrseite. Durch jede derselben wird eine entgegenstehende Forderung aufgehoben.

Einmal: — Der Reim wäre nichts als ein äufserliches Anhängsel der Verse, würde also dieselben für unser Gefühl nicht zu einer Einheit verbinden oder verweben, sondern sie erst recht einander fremd erscheinen lassen, wenn nicht die Verse, schon abgesehen vom Reim, als einander gleichartig oder innerlich zu einander gehörig sich darstellten. Es gilt hier die allgemeine Regel: Hinzufügung eines Gleichen zu einem Heterogenen bindet niemals ästhetisch, sondern erhöht den Eindruck der Fremdheit. Die durch den Reim aneinander gebundenen Verse müssen also einander in besonderem Grade gleichartig sein.

Aber sie müssen, da sie durch den Reim im Ganzen aneinander gebunden sind, einander gleichartig sein als Ganze oder im Ganzen, hinsichtlich ihres Totalcharakters, für den Gesamteindruck.

Damit tritt aber zugleich die Frage nach der Bildung der Verse im Einzelnen relativ in den Hintergrund. Je mehr im Ganzen das Ganze, die kompakte Masse, der Totaleindruck, das herrschende Moment ist, desto mehr wird das Einzelne bedeutungslos.

Dies heifst zunächst, es mindert sich die Bedeutung des

Prinzips der Wiederkehr des Gleichen. Dies ist ja ein Prinzip der Folge der einzelnen Elemente oder Teile.

Und zweitens: — Indem die Verse durch den Reim auch im Ganzen, und nur im Ganzen, von einander gesondert werden, werden sie gegeneinander selbständiger. Dies schliefst die Forderung in sich, dafs sie sich in höherem Mafse als gegeneinander selbständig gerieren. Sie müssen jeder für sich in höherem Grade als abgeschlossene Bewegungseinheiten sich darstellen, d. h. es liegt gröfseres Gewicht auf dem selbständigen Einandergegenübertreten der Hauptbetonungen. Dies ist es ja, wodurch sie zu selbständigen Bewegungseinheiten werden.

Da nun aber auch diese Trennung der Verse wiederum den Versen als Ganzen oder im Ganzen gilt, so wird nun auch die Gliederung und Differenzierung im Einzelnen bedeutungslos. Auch das Prinzip der Differenzierung ist ja ein Prinzip — nicht der Folge des Einzelnen, wohl aber ein Prinzip der Vereinzelung, d. h. der Verselbständigung von innen heraus, ein Auseinander- und Sichgegenübertreten, ein Sichsondern von Funktionen, ein Wechsel von Spannung und Lösung in den einzelnen Teilen.

Damit ist nun doch nicht gesagt, dafs in den gereimten Versen an die Stelle der beiden Prinzipien, nämlich des Prinzips der Wiederkehr des Gleichen und des Prinzips der immanenten Differenzierung oder der Differenzierung von innen heraus, im Einzelnen ein entgegengesetztes Prinzip träte. Der Reim ist keinem dieser Prinzipien feindlich; er verhält sich nur dazu gleichgültig, er wendet den Blick von dem Einzelnen ab; es hat also geringere Bedeutung, wie es mit dem Vers im Einzelnen bestellt ist.

Damit macht der Reim den Vers freier. Es gewinnt hinsichtlich der Aufeinanderfolge der Teile, wie hinsichtlich der Gliederung oder Differenzierung, des Auseinandergehens, des Gegensatzes und Wechsels der Spannung und Lösung, das Zufällige, das der Regel Spottende sein Recht.

Beides läfst sich zusammenfassen: Der Reim entzieht den Vers dem strengen rhythmischen Gesetz, oder der strengen, an ein bestimmtes Gesetz gebundenen Form. Die Gleichartigkeit

der Verse im Ganzen und das bestimmte Auseinandertreten der Hauptbetonungen ist der allgemeine Rahmen, innerhalb dessen der Vers im übrigen frei sich bewegt, also im Einzelnen diese oder jene Gestalt annimmt.

Wie aber überall, so hat auch hier die Regellosigkeit ästhetische Bedeutung nicht als dies Negative, als blofser Mangel der Regel, sondern sofern sie einem Höheren, das seiner Natur nach der Regel spottet, Freiheit läfst. Und dies Höhere nun ist der Sinn und die Wirkung der Worte; es ist die Einheit des Gedankens, die im einzelnen Verse, und die Verschiedenheit desselben, die in den verschiedenen Versen sich ausspricht. Es ist der seiner Natur nach an kein rhythmisches Gesetz gebundene, einer unendlichen Mannigfaltigkeit und Abgestuftheit fähige Wechsel der inneren Erregungen, der in den Teilen des Gedankens und im Fortgang von Element zu Element desselben sich verwirklicht.

Im Vergleich zu diesem Elemente des Sinnes und der daran geknüpften inneren Erregung ist die Strenge des rhythmischen Aufbaues ein Äufserliches. Der Reim verinnerlicht also, er steigert das seelische und geistige Moment. Er opfert die strenge Form dem Element des Gedanklichen und Gemütlichen.

Stabreim und Assonanz.

In gleicher Richtung, wie der Endreim, wirken Assonanz und Stabreim. Doch ist hier Eines hinzuzufügen: Auch Assonanz und Stabreim verbinden und trennen die Verse, d. h. zunächst die rhythmischen Bewegungseinheiten, im Ganzen, und verhalten sich gegenüber der Form und Gliederung im Einzelnen gleichgültig.

Aber diese Elemente pflegen in den Versen die Hauptbetonungen auszuzeichnen; und damit heben sie diese unmittelbar heraus und verstärken ihre Bedeutung innerhalb des ganzen Verses. Sie steigern diese Grundgliederung. Sie fordern also nicht nur, wie der Endreim, dafs die Verse vermöge eines deutlichen Gegensatzes der Hauptbetonungen fest und sicher in sich beruhen, sondern sie wirken unmittelbar darauf hin.

Auch dies ist nicht bedeutungslos, dafs der Stab, durch dessen Wiederkehr zwei Verse oder zwei elementare Bewegungseinheiten aneinander gebunden sind, in der Regel in der ersten Hälfte des Ganzen zweimal, in der zweiten nur einmal vorkommt. Diese Anordnung der gleichen Stäbe ist zunächst dadurch wohl motiviert, dafs ja natürlicherweise in der ersten Hälfte des Ganzen der Reim festgestellt wird. Der Stab wird aber zum Stabreim erst durch seine Wiederholung. Ist er einmal in der ersten Hälfte festgestellt, dann kann durch die einmalige Wiederkehr des Stabes in der zweiten Hälfte diese an die erste gebunden erscheinen.

Zugleich aber dient dieser Sachverhalt wiederum einem oben festgestellten spezielleren rhythmischen Formprinzip. Die feste Fügung des rhythmischen Ganzen erfordert in erster Linie die sichere und breite Basis für die nachfolgende Bewegung, insbesondere für den Fortgang zur Spannung, die dann in der abschliefsenden Betonung zur Lösung gelangt. Diese Basis gewinnt aber das aus zwei Hälften bestehende Ganze naturgemäfs in der ersten Hälfte. Und diese wird zur breiten und sicheren Basis durch die entschiedene Markierung der beiden sich gegenüberstehenden Hauptbetonungen derselben. So hat also auch jene Regel der Anordnung der gleichen Stäbe wiederum eine positive Bedeutung für die Grundgliederung des Ganzen.

Hierauf aber beschränkt sich die Bedeutung des Stabreimes für die Gliederung. Auch er ist im übrigen gegen die Bildung im Einzelnen gleichgültig, gewährt also Freiheit und die Möglichkeit reicheren Wechsels.

Gegensatz zwischen Reim und Strenge des Rhythmus.

Nach dem Gesagten besteht ein klarer Antagonismus zwischen Reim und strenger Gesetzmäfsigkeit des Aufbaues des Verses bezw. des Ganzen aus Versen, also der Strofe. Beide legen das Schwergewicht des rhythmischen Ganzen auf Entgegengesetztes, das sich relativ ausschliefst. Es ist unmöglich, dafs ich den Vers oder die Strophe fasse als ein im Einzelnen

streng rhythmisch Gefügtes, dafs ich beherrscht bin von diesem Gesetz der Fügung, dafs ich das Ganze unter diesem Gesichtspunkt betrachte, und dafs ich zugleich in meiner Betrachtung den Nachdruck lege auf die kompakte Einheit, dafs ich das Ganze fasse als ein solches, das nur im Ganzen gleichartig ist, und nur in jenen allgemeinen und seiner Natur nach beweglichen Rahmen des Gegensatzes der Hauptbetonungen eingefügt ist.

Das Hinzutreten des Reimes zu der nach strengem rhythmischen Gesetz gefügten antiken Strophe wäre darnach ein Widerspruch. Es erschiene der Reim hier nicht nur als nichtsbedeutend, als Reimgeklingel, sondern es würde durch ihn der Sinn und das innere Wesen jener Gebilde vernichtet.

Zugleich erscheint der Gegensatz der nach streng rhythmischem Gesetz aufgebauten Verse und Strophen einerseits, und der freier sich bewegenden gereimten rhythmischen Gebilde anderseits, als ein tiefgehender Gegensatz der ästhetischen Betrachtung und Wertung. Beide verhalten sich zu einander wie das Abstrakte zum Konkreten, das Allgemeine zum Individuellen, wie die innere Bewegung überhaupt, oder wie der allgemeine Wellenschlag des psychischen Lebens, zum Sinn der Worte und der inneren Erregung des Gemütes, welche die Worte bezw. die durch sie bezeichneten Dinge, Gedanken, Erlebnisse mit sich führen. Die streng rhythmische Form betont jenes Abstrakte oder Allgemeine. Der Reim, der dem Sinn und der daran sich knüpfenden, jeder starren Regel spottenden inneren Erregung freies Spiel läfst, betont eben damit diesen Sinn und diese innere Erregung und bringt sie zu höherer Bedeutung.

Die Betonung des abstrakt Allgemeinen, der Regel oder Norm, bezeichnet man wohl auch als Idealismus, die Hervorhebung des Konkreten, Individuellen, des vielgestaltigen, im Einzelnen sich abspielenden Lebens als Realismus. In diesem Sinne spricht man von einem Idealismus der antiken und einem Realismus der neueren, insbesondere der germanischen Kunst.

Diesem Gegensatz nun entspricht der Gegensatz der reimlosen antiken Verse und des Reimes der neueren Dichtung. Der Reim ist poetischer, wenn wir das Poetische zum Musi-

kalischen in Gegensatz stellen, also als spezifisch poetisch den konkreten Gedanken- und Vorstellungsinhalt und das daran sich heftende Gefühl bezeichnen.

Der Reim herrscht um so mehr, je kürzer der Vers ist, je rascher also zeitlich die Reime sich folgen; und er hat um so mehr Gewalt, je unmittelbarer Verse durch den Reim aneinander gebunden sind. Mit diesen beiden Momenten wächst demgemäfs die Freiheit des Verses im Einzelnen. Hierfür sind typisch die kurzen Reimpaare. Sie bezeichnen den äufsersten Gegensatz des germanischen zum antiken, idealistischen oder formalistischen Geiste.

Auch der Reim aber bindet noch. Auch diese Bindung kann schwinden, ohne dafs darum das strenge rhythmische Gesetz an die Stelle zu treten brauchte. Es bleibt dann nur noch jenes Allgemeine, die Gleichartigkeit der Verse im Ganzen, und der allgemeine und bewegliche Rahmen, durch den sie zu rhythmischen Einheiten werden. Solche Verse werden am Platze sein, in dem Mafse als die Freiheit der inneren Erregung, welche die Worte begleitet, ihr Recht fordert, zugleich aber der freie Fortgang der Rede die Zerteilung in kompakte Einheiten verbietet. Hierfür ist der reimlose fünffüfsige Jambus unserer dramatischen Kunst typisch.

Neuntes Kapitel: Musikalischer Rhythmus und Allgemeines.

Akzentuierender und zeitmessender Rhythmus.

Unter dem Rhythmus war bisher immer der akzentuierende Rhythmus vertstanden. Ihm pflegt man den zeitmessenden gegenüberzustellen. In Wahrheit gibt es keinen rein zeitmessenden Rhythmus; sondern, was man so nennt, ist notwendig zugleich akzentuierender Rhythmus, wie umgekehrt für den akzentuierenden Rhythmus das Zeitmafs nicht bedeutungslos ist.

Wohl aber können wir ein Prinzip des akzentuierenden und ein Prinzip des zeitmessenden Rhythmus einander gegenüberstellen. Oder wir können einen rein akzentuierenden und einen rein zeitmessenden Rhythmus fingieren, und beide miteinander vergleichen. Und dann allerdings müssen wir sagen: Diese beiden Arten des Rhythmus sind einander grundsätzlich entgegengesetzt.

Das Gemeinsame beider ist die gesetzmäfsige Gliederung in der Zeitfolge. Und in beiden geschieht die Gliederung nach dem Gesichtspunkte der Quantität. Aber es ist eine andere Quantität, die dort und hier in Frage kommt. Die Quantität ist beim akzentuierenden Rhythmus Intensität, Stärke und Schwäche der Betonung, beim zeitmessenden Rhythmus Extensität, Länge oder Kürze einer Zeitstrecke. Dort ist das Gegebene, dem die Gliederung widerfährt, eine Menge von Elementen, hier ein Stück zeitlicher Ausdehnung. Die Gliederung besteht dort in der Unterordnung der hinsichtlich der Intensität verschiedenen Elemente unter herrschende Elemente. Sie besteht hier in der Teilung und Unterteilung von Zeitstrecken in gleiche Teile; oder umgekehrt gesagt, in der Zusammenordnung von Teilen zum Ganzen einer Zeitstrecke nach dem Prinzip der Gleichheit. Dort wird das gegebene Mannigfaltige durch die Unterordnung erst in eine Einheit verwandelt. Hier ist die unterschiedslose Einheit gegeben, und wird durch die gleichen Teile einheitlich gegliedert.

Oder wenn wir zusammenfassen: Der rein akzentuierende Rhythmus ist die Ordnung einer Menge verschiedener Elemente nach dem Prinzip der monarchischen Unterordnung. Der zeitmessende Rhythmus ist die Teilung einer einheitlichen extensiven Gröfse nach dem Prinzip der Gleichheit.

Ineinanderübergreifen beider.

Aber, wie gesagt, dieser rein zeitmessende Rhythmus besteht so wenig wie der rein akzentuierende.

Die Bedeutung des Zeitmafses für den akzentuierenden Rhythmus haben wir kennen gelernt. Als das elementarste

Prinzip dieses Rhythmus bezeichnete ich das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Darin liegt auch die Tendenz der Wiederkehr der gleichen Zeitintervalle, vor allem der Intervalle zwischen den herrschenden Punkten, also den Hauptbetonungen.

Im übrigen sahen wir, wie das Verweilen auf Betonungen, die Verzögerung und Beschleunigung des Fortganges, das Eintreten der Längen für Kürzen, für den akzentuierenden Rhythmus bedeutungsvoll ist.

Aber freilich, jenes Prinzip der Wiederkehr des Gleichen ordnet sich bei ihm unter dem Prinzip der abgeschlossenen Bewegungseinheit und der inneren Differenzierung und Wechselwirkung der Teile, und letzten Endes dem Sinne der Worte und der damit gegebenen inneren Erregung. Und jene Momente des Verweilens, der Zögerung oder Beschleunigung, gehorchen in ihrem Zeitmafse keiner starren Regel. Auch hier entscheidet die freie Gesetzmäfsigkeit der Wechselwirkung der Teile des rhythmischen Ganzen, und der Gedanke. Und beide stehen zur Unterordnung unter die starre Regel im Gegensatz.

Dagegen ist im zeitmessenden Rhythmus die starre Regel überall vorausgesetzt. Sie ist die bleibende Basis.

Andererseits kann aber ebenso kein zeitmessender Rhythmus bestehen ohne das Moment der Betonung.

Das Beispiel des zeitmessenden Rhythmus, das ist hier speziell im Auge haben, ist der Rhythmus der Musik. Sofern dieser zeitmessender Rhythmus ist, ist er, nach oben Gesagtem, Teilung der Zeit nach dem Prinzip der Gleichheit. Die Teilung verwandelt das Zeitkontinuum in eine Folge gleicher Zeitelemente. Umgekehrt vereinigen sich wiederum solche Zeitelemente zu gleichen Zeiteinheiten.

Aber diese Einheiten können nun, da sie Einheiten der Sukzessiven sind, nicht umhin, in einzelnen Elementen sich zusammenzuschliefsen oder zu verdichten. Und dadurch werden sie Einheiten im Sinne der Einheiten des akzentuierenden Rhythmus. Elemente ordnen sich innerhalb der Einheiten bestimmten Elementen unter; oder umgekehrt gesagt, bestimmte Elemente werden zu herrschenden Elementen, zu beherrschenden Einheitspunkten innerhalb einer Folge von Elementen. Diese herrschen-

den Elemente ordnen sich wiederum einem unter ihnen unter. So entstehen umfassende und umfassendere „monarchisch" geordnete Einheiten.

Die Entstehung solcher Einheiten aber schliefst die Betonung der herrschenden Elemente notwendig in sich, die stärkere oder schwächere Betonung, je nach der Stufe der Herrschaft. Die Einheiten werden mit innerer Notwendigkeit zu solchen, die in betonten Elementen ihren Schwerpunkt oder Gravitationspunkt haben und in einem solchen sich zusammenschliefsen oder verdichten.

Diese Unterordnung, also auch die Betonung und den Wechsel der Betonung vollziehen wir in der Musik, mag auch kein objektiver Unterschied der gröfseren und geringeren Lautheit der Töne dazu auffordern. Die Unterordnung ist also zunächst eine subjektive. Wie man weifs, pflegt aber auch in der Musik die innere Notwendigkeit dieser Unterordnung und der darin liegenden wechselnden Betonung, soweit das Instrument die dynamische Abstufung erlaubt, objektiv anerkannt zu werden.

Die Zeitteilung und die Töne.

Jetzt aber erhebt sich die Frage: Wo eigentlich sind, oder wie entstehen jene Zeitelemente, die sich zu Einheiten verbinden, und innerhalb der Einheit einem einzigen sich unterordnen? Die Zeit ist ein Kontinuum. Wie kommt in dasselbe in der Musik die Teilung?

Hierauf müssen wir zweifellos antworten: Durch die Töne. Die aufeinander folgenden Töne sind in der Musik das Zeitfüllende. Die Zeit wird geteilt zunächst durch das Ansetzen und Absetzen der einzelnen Töne, weiterhin durch Anfang und Ende der spezifisch musikalischen Einheiten niedrigerer und höherer Ordnung, wie sie vorliegen in den engeren oder weiteren Gruppen musikalisch zusammengehöriger Töne. Die musikalischen Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen schaffen zunächst einfachste Einheiten aus solchen Tönen; wir könnten dieselben als musikalische Worte bezeichnen; und

sie schaffen wiederum Einheiten aus solchen Worten, also umfassendere musikalische Einheiten. Es gibt in der Musik die musikalischen Sätze und Perioden, die relativ abgeschlossenen Teilmelodien und die fertigen Melodien.

Indessen in allem dem haben wir doch keine Teilung der Zeit in gleiche Zeiteinheiten, also nicht das Spezifische, das den musikalischen Rhythmus als zeitmessenden Rhythmus vom poetischen unterscheidet. Ein Ton einer Melodie kann einen Takt füllen, und von einem Takt in den anderen hinübergehen. Dann folgen vielleicht Sechzehntel. Gesetzt diese Sechzehntel sind die kürzesten Noten der Melodie, dann haben sie ein Recht rhythmische Elemente der Melodie zu heifsen. Ebenso gewifs ist dann die lang ausgehaltene Note nicht ein rhythmisches Element der Melodie. Sie schliefst viele solche Elemente in sich, aber ohne dafs dieselben unterschieden wären. Sind aber die Elemente nicht unterschieden, so sind sie überhaupt nicht als tatsächliche Elemente vorhanden.

Und geht, wie soeben als möglich bezeichnet wurde, der lang ausgehaltene Ton von einem Takt in den andern hinüber, so sind, soweit die Töne in Betracht kommen, auch die gleichen Takteinheiten geleugnet. Endlich sind doch auch die Pausen Bestandteile des Rhythmus. In ihnen aber fehlen die Töne.

Hierin liegt ein Widerspruch. Es bleibt dabei: Sofern der musikalische Rhythmus zeitmessender Rhythmus ist, gehorcht er dem Prinzip der Teilung der Zeit in gleiche Teile und schliefslich in gleiche letzte Elemente. Und ebenso gewifs ist, dafs nur die Töne in die Zeit die Teilung bringen können. In der Tat vollziehen diese eine Teilung. Aber dies ist eine Teilung bald in diese, bald in jene Einheiten, bald in gleiche Elemente, bald in Zeitstrecken, in denen der Unterschied dieser Elemente aufgehoben ist. Sie ist also keine Teilung in gleiche Zeiteinheiten.

Gliederung der Tonbewegung.

Dieser Widerspruch nun bleibt bestehen, so lange wir uns begnügen, den Tönen nur das Abstraktum „Zeit“, oder diesem

jene gegenüberzustellen. Er verschwindet, wenn wir bedenken, dafs wir in der Zeit von Tönen zu Tönen fortgehen, dafs wir eine innere Bewegung vollziehen, die in einheitlichem Flufs durch die Töne hindurchgeht und auch die Pausen erfüllt, eine Bewegung, die unsere Bewegung ist, aber für uns in den Tönen und auch in den leeren Zwischenräumen zwischen ihnen liegt.

Mit dieser Bewegung nun haben wir ein Drittes gewonnen neben dem Abstraktum „Zeit“ und neben den einzelnen Tönen. Und dies Dritte ist zunächst das Zeitfüllende.

Und dies Dritte ist auch zunächst das Gegliederte. Es ist aber zunächst gegliedert — nicht durch Teilung, sondern durch Unterordnung. Die einheitlich durchgehende Bewegung ist nicht eine gleichartig fortgehende, sondern sie vollzieht sich im stetigen Wechsel von Anspannung in einem Punkt und freiem Fortgehen, von Konzentration und Lösung. Sie ist ein Auf- und Abwogen mit aufeinanderfolgenden Höhepunkten. Und diese Höhepunkte zunächst folgen sich in gleichen Zeitabständen. Ihnen sind wiederum niedrigere Höhepunkte untergeordnet oder höhere übergeordnet, die gleichfalls in gleichen Zeitabständen sich folgen. In dieser Wellenbewegung zunächst besteht der musikalische Rhythmus.

Damit scheint nun aber freilich der prinzipielle Unterschied zwischen dem musikalischen und dem poetischen Rhythmus überhaupt aufgehoben. Sofern auch für diesen das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen besteht, ist derselbe ja, wie wir sahen, gleichfalls ein solches regelmäfsiges Auf- und Abwogen. Er ist es der Tendenz nach.

Indessen eben hiermit ist der grundsätzliche Unterschied des musikalischen und des poetischen Rhythmus bezeichnet. Er besteht darin, dafs im poetischen Rhythmus das Auf- und Abwogen der Bewegung nur der Tendenz nach ein regelmäfsiges ist. Dagegen ist es im musikalischen Rhythmus ein solches in Wahrheit und Wirklichkeit.

Und dazu tritt dann der zweite grundsätzliche Unterschied. In die an sich nur stetig gegliederte Bewegung tritt die Teilung nach dem gleichen Mafsstab. Diese vollbringen die Töne.

Ich sagte oben, diese teilen das musikalische Ganze oder die „Zeit“, in der es verläuft, nicht in gleiche Zeiteinheiten. Dies besagte, sie schaffen keine wirkliche Gleichheit der Teile. Aber sie bringen in die Musik eine ideelle Gleichheit von Teilen oder Elementen, oder eine Gleichheit ideeller Teile oder Elemente. Das Reale daran ist der Mafsstab. Die tatsächlich vorliegenden Teile sind das Einfache oder Zweifache oder Dreifache, oder das zweimal oder dreimal Zweifache oder Dreifache u. s. w. derselben Zeiteinheit. Sie sind letzte Elemente oder sie sind ungeschiedene Einheiten aus letzten gleichen Elementen, aus ihnen gebildet nach dem Prinzip der Zweizahl oder Dreizahl und ihrer Potenzierungen.

Dieser überall herrschende gleiche Mafsstab oder dies Gesetz der Bildung der Einheiten aus einer letzten Zeiteinheit nach dem Prinzip der Zwei- und Dreizahl ist ein durch die Verschiedenheit der tatsächlichen Gröfse der Einheiten Durchgehendes, im Ganzen fühlbar Herrschendes. Und dies zusammen mit jenem regelmäfsigen Auf- und Abwogen macht das Spezifische des musikalischen Rhythmus, sofern er zeitmessender Rhythmus ist, aus.

Die Takteinheiten.

Jene regelmäfsig auf- und abwogende Bewegung schliefst in sich eine regelmäfsige Folge gleicher Phasen. Die Phasen sind Einheiten. Was sie zu Einheiten macht, ist der Höhepunkt, der sie in sich zusammenfafst, oder in dem sie sich verdichten.

Da in der auf- und abwogenden Bewegung untergeordnetere und übergeordnetere Höhepunkte sich finden, so sind auch unter- und übergeordnete, weniger umfassende und umfassendere Phasen zu unterscheiden. Die Phasen, die am deutlichsten als solche sich darstellen, also als einander gleichartige Teile, oder als die Glieder erscheinen, in deren Folge das Ganze besteht, nennen wir die Takte oder die Takteinheiten.

Hier ist aber zu bedenken: Solche Phasen können in verschiedener Weise gemessen werden, z. B. von Höhepunkt zu Höhepunkt, aber auch von einem Punkt der gröfsten Tiefe

zum folgenden Punkt der gröſsten Tiefe. Man pflegt sie wie bekannt, zu messen in der ersteren Weise. Man pflegt die Takteinheiten allgemein zu rechnen von einer Hauptbetonung zu einer folgenden. Man teilt das rhythmische Ganze in solche Takteinheiten, in denen jedesmal der dynamisch höchste Punkt der Anfangspunkt ist.

Dies indessen ist eine konventionelle Betrachtungsweise, sowie die Teilung des rhythmischen Ganzen der Poesie in Versfüſse, die nicht mit den Wortfüſsen zusammenfallen, konventionell ist. In Wahrheit liegen der Möglichkeit nach in der rhythmischen Bewegung Takteinheiten der verschiedensten Art, nicht nur solche, die dem Trochäus oder Daktylus, sondern auch solche, die dem Jambus oder Anapäst, oder dem Amphibrachys des akzentuierenden Rhythmus vergleichbar sind.

Diese der Möglichkeit nach in der rhythmischen Gesamtbewegung liegenden Takteinheiten werden nun aber verwirklicht durch die Töne und jene musikalischen Beziehungen zwischen Tönen. Ihre Verwirklichung besteht in der Schaffung jener musikalischen Einheiten, d. h. jener Einheiten aus musikalisch oder nach Gesetzen der musikalischen Verwandschaft zueinander gehörigen Tönen. Diese Einheiten sind aber tatsächlich bald solche, die dem Trochäus oder Daktylus, bald solche, die dem Jambus oder Anapäst, bald solche, die dem Amphibrachys vergleichbar sind.

Auch hier gilt dann aber weiter, was beim akzentuierenden Rhythmus gesagt wurde: Diese Formen können ineinander übergehen und mit einander wechseln. Dies heiſst: Die Takteinheiten können in ihrer inneren Struktur in einem und demselben musikalischen Ganzen immer andere und andere sein. Dann bleibt doch immer jene Regelmäſsigkeit des Auf- und Abwogens. Sie bleibt das durch diesen Wechsel durchgehende Gesetz.

Zu dieser verschiedenen Teilung der Gesamtbewegung in Phasen von dieser oder jener Gestalt, oder dieser verschiedenen Abgrenzung der Takteinheiten, tritt dann die Teilung der Phasen oder der Takteinheiten.

Da die Abstände zwischen den Höhepunkten der Phasen

einander gleich sind, und der Mafsstab der Teilung derselbe ist, so ist die Teilung dieses Abstandes eine solche in eine gleiche Zahl von gleichen Teilen, und wiederum eine Untereinteilung in gleiche kleinere Teile oder Zeitabschnitte. Nach der Zahl der gröfseren Teile nennen wir den Takt Dreiviertel-, Sechsachtel-, Viervierteltakt u. s. w. Alle diese Teilungen sind aber zunächst ideelle. Wie weit sie sich verwirklichen, entscheiden die Töne.

Rhythmische Bewegungseinheiten.

Gehen wir aber in unserer Betrachtung weiter. Ebenso wie beim akzentuierenden Rhythmus, so sind auch hier die Einheiten, die aus der Unterordnung mehrerer Elemente unter eine einzige Hauptbetonung sich ergeben, noch nicht Elemente der rhythmischen Bewegung, oder noch nicht elementare rhythmische Bewegungseinheiten. Sondern dazu ist auch hier erforderlich der Gegensatz und das Gleichgewicht zweier relativ gleichwertiger Betonungen. Und wie beim akzentuierenden Rhythmus, so gehören auch hier zum abgeschlossenen rhythmischen Ganzen zum mindesten zwei solcher Bewegungseinheiten. Auch das rhythmische Ganze in der Musik, wie das der Poesie, und endlich das rhythmische Ganze in der Sprache des gewöhnlichen Lebens, baut sich auf aus Einheiten, die zwischen zwei Betonungen schweben. Auch bei ihr besteht das Ganze aus solchen einfachen „Sätzen“; und es ist allemal ein Gefüge aus mindestens zwei solchen Sätzen. Es wird schliefslich zu einem Ganzen aus einer Anzahl von Sätzen, die der Potenzierung und Kombinierung der Zwei- und Dreizahl ihr Dasein verdankt.

Diese Zwei- und Dreizahl aber erfordert noch eine besondere Bemerkung. Nur die Zusammenordnung von je zwei Elementen, und wiederum die Zusammenordnung von je zwei Einheiten von solchen, entspricht, wie öfter gesagt, in vollkommener Weise dem Prinzip der Folge des Gleichen. Die Zusammenordnung von je drei Elementen oder Einheiten schliefst schon eine Gegensätzlichkeit in sich. Es ist also schon in

der Dreiteilung der Takteinheit im Dreivierteltakt, weiterhin in der Dreiteilung solcher Teile, das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen oder das Prinzip der Teilung nach dem Prinzip der Gleichheit, relativ aufgehoben.

Diese Aufhebung nun vollzieht sich auch hier zu Gunsten eines höheren Prinzips, nämlich des Prinzips der Differenzierung der Einheit in ihre natürlichen Faktoren: Anfang, Fortgang und Ende.

Dies Prinzip gewinnt dann aber auch weiterhin Geltung auf den höheren Stufen, insbesondere da, wo es sich um die Verbindung von Hauptbetonungen zu elementaren rhythmischen Bewegungseinheiten, und von solchen Bewegungseinheiten zu rhythmischen Ganzen handelt.

Das rhythmische Ganze.

Wie beim akzentuierenden Rhythmus, so treten auch hier zunächst zwei Hauptbetonungen zur elementaren Bewegungseinheit, und zwei solche Bewegungseinheiten zum Ganzen zusammen. Das Ganze ist dann zunächst ein Ganzes aus vier Hauptbetonungen, die doch wiederum zweien, nämlich der zweiten der Hauptbetonungen, die in jeder elementaren Bewegungseinheit sich gegenüberstehen, und schliefslich einer einzigen, nämlich der Schlufsbetonung des Ganzen, untergeordnet sind.

Die Hauptbetonungen folgen sich aber der Natur des musikalischen Ganzen gemäfs in regelmäfsigen Abständen. Sie sind die Hauptbetonungen der Takteinheiten, oder sie sind solche, die gleiche Gruppen von Takteinheiten in sich verdichten. So beruht notwendig der Aufbau des abgeschlossenen musikalischen Ganzen, oder kurz die Melodie, auf dem Prinzip der Vierzahl von Takteinheiten, bezw. der Vierzahl von gleichen in einem einzigen Haupthöhepunkt zusammengefafsten Gruppen von Takteinheiten.

Dies heifst nun doch nicht, dafs immer nur vier Takteinheiten oder vier solche Gruppen sich folgen müfsten. Die Vierzahl ist auch hier nur die Grundzahl.

Beim akzentuierenden Rhythmus sahen wir, dafs nicht nur

das System der zwei und zweimal zwei Hauptbetonungen sich potenzieren kann, indem die Hauptbetonungen wiederum in rhythmische Bewegungseinheiten auseinandergehen; sondern dazu tritt das Prinzip der Differenzierung von innen heraus.

Und hierbei tritt wiederum das Prinzip der Dreiteilung in seine Rechte. Auch die elementaren Bewegungseinheiten und die rhythmischen Ganzen, und schliefslich die abgeschlossenen musikalischen Tonfolgen, schliefsen in sich die drei Momente: Anfang, Mitte und Ende; Basis oder Voraussetzung, selbstständigen Fortgang, und Einmünden in den Abschlufs. Und dieser selbständige Fortgang ist, wie beim akzentuierenden Rhythmus, zugleich ein inneres Tun, auf Grund jener Voraussetzung, und mit diesem Abschlufs als Ziel; und er schliefst als solches bald mehr, bald minder eine Spannung in sich, das Werden einer Spannung und die Spannung selbst, den Gegensatz und Konflikt. Und darin liegt der Kern des Ganzen.

Und nun ist es weiter naturgemäfs, dafs dieser Kern zur selbständigen Anerkennung gelange. Eine solche kann schon die elementare Bewegungseinheit fordern. Dann gesellt sich in dieser zu den beiden Hauptbetonungen eine dritte, mittlere. Es entsteht der Satz aus drei Takteinheiten. In höherem Grade aber ist zu solcher Forderung naturgemäfs das Ganze aus solchen Einheiten berechtigt. Indem dieselbe sich erfüllt, entsteht die Dreiheit von Vordersatz, Mittelsatz und Schlufssatz. Ein einfachster Fall ist hier der, dafs auf einen zwischen-zwei Hauptbetonungen schwebenden Vordersatz ein Mittelsatz und Schlufssatz, jeder mit zwei Hauptbetonungen folgt, also ein rhythmisches Ganze aus drei elementaren Bewegungseinheiten sich aufbaut. Es hindert aber dann weiter nichts, dafs eine dieser rhythmischen Einheiten, indem sie sich potenziert, also zu einem Ganzen aus Einheiten wird, nicht in zwei, sondern in drei solche Einheiten auseinandergeht, also auch hier wiederum Anfang, Mitte und Ende sich gegenüberstehen. So treten zum Ganzen aus drei Einheiten Ganze aus fünf, sechs, sieben Einheiten u. s. w.

Immer liegt doch hierbei der Gegensatz zweier Einheiten aus je zwei Hauptbetonungen als Ausgangspunkt der Entwickelung zu Grunde.

Der Rhythmus und die musikalischen Beziehungen.

In solchen komplizierten Formen hat, wie gesagt, das Prinzip der Differenzierung von innen heraus über das Prinzip der gleichen Zeiteinteilung, das zunächst jederzeit ein Prinzip der Zweizahl ist, relativ den Sieg davon getragen. Aber jenes Prinzip erweist sich nun noch weiterhin als wirksam.

Das Prinzip der gleichen Teilung fordert die gleiche Teilung. Aber ihm steht nun entgegen die musikalische Zusammengehörigkeit der Töne, die wir schon zur Zusammengehörigkeit der Silben zu Worten, und zur logischen Zusammengehörigkeit der Worte in Analogie stellten, und die ganze Lebendigkeit der inneren Bewegung, die in den Tönen und ihrer Folge als solcher liegt. Diese schliefst in sich allerlei Weisen der inneren Beziehung und Wechselwirkung, die wiederum analog sind den Weisen der Wechselwirkung innerhalb des akzentuierenden Rhythmus, von denen unser siebentes Kapitel handelte. Eine Bewegung scheint in einem Teile zurückgehalten, um im nachfolgenden frei auszulaufen; oder eine Gesamtbewegung läuft in der einen Hälfte aus und gleitet in die zweite Hälfte hinüber, um am Ende des Ganzen bestimmt in sich abgeschlossen zu werden. Es folgen sich in verschiedenartigster Weise im Einzelnen Spannung und Lösung, freies Auslaufen und kraftvoller Abschlufs; es folgen sich ebenso einheitliches Fortgehen in einer Bewegung, und Teilung derselben. Kurz, es finden alle diejenigen Arten der inneren Lebendigkeit statt, die wir vom akzentuierenden Rhythmus her kennen.

Der Unterschied aber ist jederzeit der, dafs beim musikalischen Rhythmus jenes regelmäfsige Auf- und Abwogen der Gesamtbewegung mit dem gleichen Abstand der Höhepunkte, ebenso der gleiche Mafsstab der Teilung, aufrecht erhalten bleibt. Damit ist der feste Rahmen gegeben, innerhalb dessen sich das freiere Leben der Töne entfaltet. Dasselbe spielt sich ab innerhalb oder auf der Basis jener Grundbewegung, jenes regelmäfsigen allgemeinen Wellenschlages. Zugleich bleibt es durch den gleichen Mafsstab der Teilung auch qualitativ daran ge-

bunden. Andererseits wirken doch auch wiederum beide relativ einander entgegen.

Schliefslich wird freilich auch die strenge Gesetzmäfsigkeit jenes Rahmens durch allerlei Dinge, etwa Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos, zu Gunsten der freieren Gesetzmäfsigkeit des inneren Lebens der Töne und des begleitenden Gefühls verschoben. Dafs die Verschiebung als solche sich fühlbar macht, beweist doch zugleich, dafs der Rahmen als Norm festgehalten bleibt.

Sehen wir von diesen Momenten ab, dann müssen wir zusammenfassend sagen: Wir haben im Grunde im musikalischen Rhythmus jedesmal einen doppelten Rhythmus, jenen Rhythmus der Takteinheiten und des gleichen Auf- und Abwogens der psychischen Bewegung, einschliefslich der „ideellen" gleichen Teilung, und diesen Rhythmus in der Gliederung der Tonfolgen.

Einem analogen doppelten Rhythmus aber begegneten wir auch beim akzentuierenden Rhythmus. Auch dort bestand ein Gegensatz der beiden Prinzipien, der Wiederkehr des Gleichen, und der abgeschlossenen, in sich lebendigen Bewegungseinheit.

Der prinzipielle Unterschied indessen ist, dafs beim poetischen Rhythmus jenes Prinzip an Geltung verliert, in dem Mafse als dieses Geltung gewinnt; während beim musikalischen Rhythmus das eine Prinzip in dem anderen als seinem Rahmen, oder auf dem anderen als seiner festen Basis, zur Geltung kommt. Dort ist das Prinzip der in sich abgeschlossenen und innerlich lebendigen Bewegungseinheit das herrschende, das andere ordnet sich ihm unter und wird von ihm bald mehr bald minder verschlungen. Hier bleibt das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen, und das Prinzip der lebendigen Bewegungseinheit ordnet sich ihm ein. Jenes herrscht in dem Untergrund, in der allgemeinen Form der psychischen Bewegung. Dieses kommt in der spezielleren Bewegung der Töne zu seiner Geltung.

Rhythmus und Stimmung.

Der „Rhythmus", von dem wir bisher sprachen, ist der in den sich folgenden Silben oder Tönen verwirklichte, der Rhyth-

mus der musikalischen oder sprachlichen Bewegung. Diese Bewegung ist zunächst meine apperzeptive Bewegung, mein sukzessives Auffassen, zu einander Hinzunehmen, mein Einsetzen und Absetzen, meine Betonung und Unbetonung; sie ist dies innere Tun. Zugleich ist doch dieses Tun an die Folgen von Silben oder Tönen gebunden; es stellt sich mir dar als etwas zu ihnen Gehöriges, in ihnen Begründetes, kurz als Bewegung, die in der Folge von Silben und Tönen selbst stattfindet, als ein in den Tönen und Silben sich verwirklichendes Tun.

Dabei nun aber bleibt es nicht. Jedes einzelne innere Tun oder Verhalten, so sahen wir, gehört seiner Natur nach einer umfassenden psychischen Zuständlichkeit an, einer allgemeinen Weise der psychischen Erregung; es bildet damit eine Einheit.

Dies nun gilt auch von jenem rhythmischen Tun, oder der in den Silben und Tönen liegenden Bewegung. Dieselbe gehört zu einer allgemeinen psychischen Zuständlichkeit oder Stimmung, oder diese gehört zu ihr.

Diese Zugehörigkeit ist aber besonderer Art; nämlich qualitative Zugehörigkeit. Sie ist ein Aneinandergebundensein durch das Band der Gleichartigkeit. Zu jeder rhythmischen Bewegung gehört die gleichartige Stimmung; sie gehört dazu, vermöge eben dieser Gleichartigkeit.

Diese Zugehörigkeit besteht aber nicht etwa nur für mein Denken, sondern sie ist eine psychologische Tatsache, d. h. es besteht zwischen den bestimmt gearteten rhythmischen Bewegungen und den zugehörigen Stimmungen eine Wechselbeziehung der Art, dafs insbesondere die rhythmische Bewegung die Stimmung zu wecken vermag.

Gesetz der Resonanz des Gleichartigen.

Fassen wir den Rhythmus zunächst als einfache regelmäfsige Folge von Taktschlägen, oder von Tönen in der Musik. Die Auffassung dieser regelmäfsigen Folge wirkt über sich selbst hinaus. Ich bin, wie ich schon eingangs sagte, geneigt, dem Rhythmus mit körperlichen Bewegungen, etwa des Kopfes, der Hand, der Fufsspitzen zu folgen.

Es genügt nun aber nicht, zu sagen, die Auffassung jedes Taktschlages erzeuge einen motorischen Impuls. Daraus würde sich lediglich eine Folge von Bewegungen ergeben, die einfach die Taktschläge wiederholten. Sondern der Rhythmus weckt den Rhythmus der Bewegungen. Vielleicht bewege ich meinen Körper oder einen Teil desselben sehr viel langsamer als die Taktschläge oder Töne sich folgen; es fällt also nicht mit jedem Taktschlag oder Ton eine Bewegung zusammen. Ich reagiere nicht auf die einzelnen Schläge, sondern ich wiederhole in körperlichen Bewegungen einen Grundrhythmus, der in jener Folge von Taktschlägen enthalten ist.

Und hierbei ist nun noch besonders zu beachten: Bewegungsvorstellungen und Bewegungsimpulse haben mit gehörten Taktschlägen oder Tönen nicht das Allermindeste gemein; sie sind qualitativ damit unvergleichbar. Es wirkt also hier der Rhythmus auf ein Gebiet, das demjenigen, in welchem er zunächst verwirklicht ist, vollkommen fremd ist. Der in Taktschlägen oder Tönen gegebene Rhythmus rhythmisiert in entsprechender Weise meine Bewegungsvorstellungen.

Wir dürfen also allgemein sagen: Ein gegebener Rhythmus kann auf ein inhaltlich völlig anders geartetes Gebiet hinüberwirken.

Aber der Rhythmus ist nicht blofs diese regelmäfsige Folge, sondern er trägt in sich allerlei andere Momente. Er ist leicht, schwer, langsam, rasch, einförmig oder wechselnd, in sich zurückhaltend oder vorwärtsstürmend; es finden sich in ihm schroffere oder allmählichere Einsätze, Übergänge, Absätze. Es sind in ihm Spannungen und Lösungen der mannigfachsten Art; es ist in ihm mit einem Worte diese oder jene innere Lebendigkeit, diese oder jene innere „Rhythmik".

Und mit Bezug hierauf nun müssen wir sagen: Auch sofern der Rhythmus dergleichen in sich schliefst, mufs er über sich hinauswirken; er mufs eine entsprechende, allgemeine psychische Erregungsweise oder eine entsprechende allgemeine Stimmung zu wecken vermögen.

Reden wir hier allgemeiner. Jedes psychische Geschehen hat seine einheitlichere oder wechselndere Rhythmik oder

Ablaufsweise. Es läuft ab leicht oder schwer, kräftig oder kraftlos, rasch oder langsam, einförmiger oder mannigfacher, in schrofferen oder sanfteren Absätzen, in mehr oder minder lebendiger innerer Wechselwirkung seiner Elemente.

Und hier nun gilt das psychologische Gesetz: In der Rhythmik jedes psychischen Geschehens liegt die Tendenz, über sich hinauszuwirken, und das psychische Leben überhaupt nach sich zu rhythmisieren; d. h. es liegt in ihr die Tendenz, solche Erlebnisse in mir zu Kraft und Wirkung kommen zu lassen, und solche in mir mögliche Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken anklingen zu lassen, in deren Natur es liegt, in gleicher Rhythmik abzulaufen. Bildlich gesprochen: Jede Saite, die in mir angeschlagen wird, hat die Tendenz, verwandt gestimmte Saiten in mir, die an sich des Schwingens fähig sind, zum Mitschwingen zu bringen. Jedes psychische Geschehen weckt die seelische Resonanz, die es seiner Beschaffenheit nach zu wecken vermag, sowie das Klingen einer Saite im System von Klaviersaiten, falls kein Dämpfer dies verhindert, die verwandt gestimmten Saiten zum Mitschwingen bringt. Jedes psychische Geschehen weckt über sich hinaus die „Resonanz des Gleichartigen", d. h. in gleicher Rhythmik Verlaufenden, sowie die Klaviersaite die Resonanz weckt in anderen Saiten, und in jedem Falle in den Teilen des Resonanzbodens, die vermöge ihrer Spannung zu solcher Resonanz geeignet sind.

Die „Resonanz" als Stimmung.

Dabei ist doch immer festzuhalten: Die Vorstellungen, Erinnerungen, Gedanken, die in mir durch ein psychisches Geschehen zum Anklingen gebracht werden, erfahren diese Wirkung nicht, weil sie Vorstellungen von bestimmtem Inhalte sind, sondern wegen der natürlichen Weise ihres Ablaufes, oder der Art der inneren Erregung, die sie für mich bedeuten. Nicht als Vorstellungen bestimmten Inhaltes, sondern lediglich als Beispiele jener Rhythmik sind sie an das psychische Geschehen, das sie weckt, gebunden. Ihr Inhalt bleibt darum der

allgemeinen Rhythmik, die ihnen allen gemeinsam ist, untergeordnet. Was in uns sich regt, ist diese Rhythmik, diese Form des Wellenschlages des psychischen Geschehens, die nur zufällig in diesen oder jenen inhaltlich bestimmten Vorstellungen sich verwirklicht.

Diesen Wellenschlag oder diese Resonanz nun haben wir bereits früher, und haben wir soeben wiederum, mit dem Namen der Stimmung bezeichnet. Wir dürfen also auch sagen: In jedem einzelnen psychischen Geschehen liegt die Tendenz, in einer entsprechenden Stimmung sich auszubreiten. Und je mehr dabei der Inhalt der einzelnen Vorstellungen, die zu dieser Stimmung einen Beitrag liefern, dem Ganzen der Stimmung sich unterordnet, desto weniger ist es möglich, dafs solche Inhalte uns zum Bewufstsein kommen; desto mehr ist also die Stimmung inhaltlich unbestimmt und unbestimmbar. Eben dies aber liegt, wie wir früher sahen, in der Eigenart der „Stimmung“.

Der hier bezeichnete Sachverhalt ist jedermann geläufig. Jedermann weifs, dafs Erlebnisse eine entsprechende Stimmung zu wecken vermögen. Zugleich kennen wir auch die umgekehrte Tatsache, dafs Stimmungen die ihnen entsprechenden einzelnen Erlebnisse, Gedanken, Vorstellungen wecken, oder auf sinnliche Erlebnisse, die zu ihnen passen, unsere Aufmerksamkeit lenken. Es besteht also die oben behauptete Wechselwirkung. Ich suche in melancholischer Stimmung dasjenige oder bleibe innerlich bei demjenigen stehen, was diese Stimmung nährt. Es fallen mir in lustiger Stimmung allerlei lustige Dinge ein.

Umgekehrt schafft das erfreuliche oder betrübende Erlebnis eine allgemeine Stimmung, die das Bewufstsein von diesem Erlebnis weit überdauern kann. Dies heifst jedesmal nichts anderes als: Das Erlebnis lenkt die psychische Bewegung hin auf solches, das einen gleichartigen Rhythmus des psychischen Geschehens in sich schliefst, läfst solche Vorstellungen, Gedanken, Erinnerungen in mir anklingen, die eine solche Rhythmik in sich repräsentieren; kurz das Erlebnis rhythmisiert die Seele in einer ihm entsprechenden Weise.

Bedingungen der Resonanz.

Damit ist doch nicht gesagt, dafs jedes psychische Geschehen in gleichem Mafse die Tendenz habe, in einer Stimmung sich auszubreiten. Und hat ein psychisches Geschehen an sich betrachtet diese Tendenz in irgend welchem Grade, so ist doch die Möglichkeit solcher Ausbreitung immer noch bedingt von drei Faktoren. Nämlich einmal von dem Reichtum meines Erlebens oder dem Reichtum dessen, was ich vorzustellen, dessen ich mich zu erinnern, oder woran ich zu denken vermag; zweitens von der in mir bestehenden Leitungsfähigkeit für die ausgelösten Schwingungen, d. h. von der in meiner Natur liegenden Miterregbarkeit, sei es durch ein psychisches Geschehen überhaupt, sei es durch ein Geschehen von besonderer Art; ich könnte auch sagen, von dem Grade, in welchem meiner Natur zufolge von den Saiten meines Inneren, die in einem gegebenen Falle ihrer Natur nach mitzuschwingen geeignet sind, der Dämpfer weggenommen ist; und endlich in jedem einzelnen Falle von dem Grade, in welchem das psychische Geschehen, das in der Stimmung sich ausbreiten soll, in mir Kraft gewinnt, oder ich ihm hingegeben bin.

Die Rhythmisierung der Seele, von der ich hier spreche, vermag nun aber vor allem der poetische und musikalische Rhythmus zu vollbringen. In ihm vor allem liegt es, in einer entsprechenden Stimmung sich auszubreiten. Er ist eben in sich selbst durchaus seelische Bewegung von bestimmter und charakteristischer Art.

Diese Stimmung nun ist zunächst meine Stimmung. Sie ist eine Weise meines inneren Tuns oder Erleidens, eine Art, wie ich innerlich aktiv und passiv mich auswirke und auslebe. Das Stimmungsgefühl ist zunächst eine Weise des Selbstgefühls. Ich fühle mich heiter, vorwärtsstürmend, ruhig schreitend, gespannt, von der Spannung befreit u. s. w.

Aber diese Stimmung kommt doch eben aus dem objektiv gegebenen Rhythmus. Sie scheint demgemäfs nicht als ein Zweites zu ihm hinzuzutreten, sondern in ihm unmittelbar mitgegeben. Sie liegt also für mich in dem objektiv gegebenen

Rhythmus als ein Teil seines Wesens, ja als sein eigentliches Wesen. Ich fühle mich selbst, aber eben in dem objektiv gegebenen Rhythmus.

So ist der „Rhythmus“ nicht mehr blofs diese Art der Folge von Taktschlägen, Silben, Tönen, sondern er ist ein Lebenselement, in dem ich lebe, etwas, in dem und von dem getragen, ich frei und heiter, oder traurig und sehnsuchtsvoll, erregt oder beruhigt, jubelnd oder klagend, zurückhaltend oder vorwärtsstürmend, mit mir einstimmig oder innerlich ringend und kämpfend und siegend, mich selbst, ein ideelles und je nach der Höhe dieses objektivierten Selbstgefühles zugleich ideales Ich realiter auslebe. Hiermit ist erst das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt in dieser „Einfühlung“.



FÜNFTER ABSCHNITT.

Farbe, Ton und Wort.

Erstes Kapitel: Farben und Farbenverbindungen.

Wohlgefälligkeit der einfachen Farbe.

Die Lust an Raumformen, wie die Lust am Rhythmus, ist Formgefühl. Von den Formgefühlen unterschied ich im ersten Abschnitt die Elementargefühle. Ein solches ist das Gefühl der Lust an der einfachen Farbe, die Lust am Blau, Rot u. s. w.

Die Lust an der Form beruht auf der „ästhetischen" Einheit in der Mannigfaltigkeit, sowie sie in unserem ersten Abschnitte näher bestimmt wurde. Auf einem gleichartigen Prinzip, so meinte ich dort bereits, müsse auch das Elementargefühl oder die Lust an einfachen Empfindungen beruhen. Darauf komme ich hier zurück.

„Empfindungen" sind nicht Empfindungs*inhalte*. Die Empfindung des Rot etwa ist nicht das eigentümliche optische Bild, das ich zunächst mit dem Wort „Rot" meine. Dies ist ein *Empfundenes* oder ein Empfindungs*inhalt*. Sondern die Empfindung ist — die Empfindung, d. h: sie ist zunächst die durch den optischen Reiz erzeugte psychische Erregung oder Bewegung. Eine solche mufs der Reiz auslösen, wenn das optische Bild, oder allgemeiner gesagt, das Bewufstseinsbild zu stande kommen soll. Diese psychische Erregung oder Bewegung ist das dem Bewufstseinsbild notwendig zu Grunde Liegende, das, wodurch dies ins Dasein gerufen wird, das, was

sich dem Bewufstsein im Auftreten des Bildes verrät; sie ist mit einem Worte der Empfindungsvorgang im Gegensatz zum Empfindungsinhalt.

Und diesen Empfindungsvorgang müssen wir nun, wenn der Empfindungsinhalt von Lust begleitet ist, als einen Vorgang von besonderer Einheitlichkeit betrachten; zugleich je nach der Höhe der Lust oder dem positiven „Interesse", das wir an dem Empfindungsinhalt nehmen, als einen in sich mehr oder minder reich differenzierten Vorgang.

Sehen wir nun aber hiervon im Weiteren einstweilen ab. In jedem Fall ist der Empfindungsvorgang, der einer gesehenen Farbe zu Grunde liegt, oder in welchem die Empfindung der Farbe besteht, jedesmal ein Vorgang, eine Erregung, eine psychische Bewegung von eigenartigem Charakter.

Dieser Charakter kommt in dem zugehörigen Empfindungsinhalt zum Ausdruck; aber nicht vollkommen. Dies zeigt sich etwa in Folgendem.

Farben- und Tonempfindungen können etwas Gemeinsames haben. Wir sprechen von tiefen Farben und von tiefen Tönen, und haben dabei das Bewufstsein, dafs das identische Prädikat „tief" eine Gleichartigkeit der Farben- und Tonempfindung bezeichnet. Wir sagen auch wohl direkt, der Vokal „U" sei vergleichbar dem tiefen „Blau". Andererseits scheinen uns helle Farben und hohe Töne innerlich verwandt.

Dies nun kann nicht heifsen, dafs in den Tönen und Farben, diesen Empfindungsinhalten, etwas Gemeinsames liege. Diese Inhalte sind an sich schlechterdings unvergleichbar. Farben haben keine hörbaren, sowie Töne keine sichtbaren Qualitäten. Ein bestimmtes Blau ist blau, dunkel, d. h. dem Schwarz angenähert; es ist gesättigt, d. h. von grau möglichst weit entfernt. Damit ist das Blau völlig bezeichnet. Aber keines dieser Prädikate kommt in dem Vokalklang „U" vor.

Die Übereinstimmung zwischen dem tiefen Ton und der tiefen Farbe mufs also wo anders gesucht werden. Und man sieht leicht, wo allein sie gesucht werden kann.

Es besteht zunächst zwischen den beiden Erlebnissen, tiefe Farbe und tiefer Ton, eine Übereinstimmung hinsichtlich

der Weise, wie sie mich anmuten, nämlich eigentümlich ruhig, ernst, breit u. s. w.

Aber diese übereinstimmende Weise meines Angemutetseins durch die tiefe Farbe und den tiefen Ton mufs nun ihren Grund haben. Und dieser kann nur liegen in einer Übereinstimmung des Ton- und des Farbenerlebnisses selbst. Da diese Übereinstimmung sich aber nicht in den Bewufstseinsinhalten findet, so mufs sie jenseits derselben liegen. Und dies kann nur heifsen: Es mufs eine Übereinstimmung in den Empfindungsvorgängen bestehen.

Hier sehen wir also, Empfindungsvorgänge können übereinstimmende Momente in sich tragen, denen nichts Gemeinsames in den Empfindungsinhalten entspricht. Es können also überhaupt Empfindungsvorgänge Eigenschaften besitzen, die in den zugehörigen Empfindungsinhalten kein Korrelat haben.

Dieser Sachverhalt ist nicht verwunderlich. Da die Empfindungsvorgänge die Inhalte ins Dasein rufen, so ist freilich jedesmal die Beschaffenheit des Inhaltes durch die Eigenart des Vorganges oder der psychischen Erregung bedingt. Aber sie braucht nicht durch die ganze Eigenart derselben bedingt zu sein. Es kann in einem Empfindungsvorgang Seiten, Momente, Komponenten geben, in deren Natur es liegt, dafs sie für die Beschaffenheit des Empfindungsinhaltes bedeutungslos sind.

Dafs es in Farbenempfindungen in der Tat solche Momente gibt, ist nach Obigem aufser Zweifel.

Wie dem nun aber sein mag, in jedem Falle bleibt es dabei: Jeder Empfindungsvorgang hat seinen eigentümlichen Charakter. Wir können genauer sagen: Er hat seinen eigentümlichen Erregungscharakter. Dabei ist unter dem „Erregungscharakter“ speziell der Charakter des Empfindungsvorganges verstanden, der, oder soweit er die Weise bedingt, wie ich mich im Erleben des Vorganges „innerlich erregt“, oder „angemutet“ fühle.

Und diesen Erregungscharakter nun müssen wir bei den schönen Farben näher dahin bestimmen, dafs wir sagen: Es ist in den ihnen entsprechenden seelischen oder Empfindungs-

vorgängen eine besondere qualitative Einheitlichkeit und Differenziertheit. Und es ist eine reichere Differenziertheit in denjenigen Empfindungsvorgängen, die dem Bild der interessanteren Farbe zu Grunde liegen.

Wohlgefälligkeit der grofsen Kontraste. Abzuweisende Erklärung.

Nun gefallen aber nicht nur einzelne Farben, sondern es gefallen auch gewisse Farbenverbindungen. Andere Farbenverbindungen dagegen sind mifsfällig. Darauf gehen wir etwas genauer ein.

In erster Linie gefallen die Verbindungen kontrastierender Farben, d. h. solcher Farben, die in der Farbenreihe möglichst weit auseinanderliegen. Es gefällt etwa die Verbindung des Gelb mit dem Blau, des Grün mit dem Purpur, des Rot mit dem Blaugrün u. s. w.

Die Wohlgefälligkeit solcher Verbindungen nun hat man auf die Tatsache des physiologischen Farbenkontrastes zurückführen wollen. Derselbe besteht darin, dafs komplementäre Farben, etwa Gelb und Blau, Rot und Blaugrün, Grün und Purpur, wenn sie nebeneinander gesehen werden, also auf benachbarte Teile der Netzhaut wirken, sich wechselseitig steigern, dafs also beispielsweise Blau neben Gelb und ebenso Gelb neben Blau für unsere Empfindung leuchtender wird, als wenn Blau oder Gelb für sich allein gesehen werden.

Dieser Sachverhalt beruht, wie schon der Name „physiologischer" Kontrast sagt, auf einem physiologischen Prozefs. Es wirkt, wenn Blau und Gelb nebeneinander gesehen werden, irgendwie der physiologische Vorgang der Blauempfindung auf den physiologischen Vorgang der Gelbempfindung steigernd ein, und umgekehrt.

Nichts anderes nun, als diese physiologische Steigerung des Blau und des Gelb soll der Grund sein, warum das Nebeneinander der beiden Farben gefällt.

Dies geht aber offenbar nicht an. Träfe die fragliche Erklärung zu, dann müfste die Zusammenstellung zweier Farben

immer wohlgefällig sein, wenn beide eine besondere Leuchtkraft haben. Es müfste dies insbesondere der Fall sein, auch wenn beliebige Farben an sich eine höhere Leuchtkraft besitzen. Durch welchen aufserhalb der Seele liegenden Tatbestand die erhöhte Leuchtkraft zu Wege gebracht wird, ist ja natürlich für die Seele, in welcher allererst das Lustgefühl zu stande kommt, völlig gleichgültig. Für sie existiert in jedem Falle nur der Erfolg, d. h. die hohe Leuchtkraft.

Die Annahme aber, dafs die Verbindung beliebiger Farben wohlgefällig sei, wenn die Farben eine genügend hohe Leuchtkraft besitzen, trifft nicht zu. Wenn ich ein möglichst leuchtendes Grün und ein möglichst leuchtendes Blau nebeneinanderstelle, so finde ich: Diese Farbenzusammenstellung wird durch die hohe Leuchtkraft nicht erfreulicher, sondern unerfreulicher.

Lassen wir also diese Theorie. In der Seele, sage ich, kommt das Gefühl der Lust an der Farbenverbindung zu stande. Dieses Lustgefühl haftet in unserem ersten Beispiel daran, dafs die Empfindung des Gelb und die Empfindung des Blau zusammentreffen. Diese Empfindungen müssen also in der Seele zu einander in eine besondere Beziehung treten. Daraus erst kann das Lustgefühl sich ergeben.

Jetzt fragt es sich: Welcher Art ist diese Beziehung? Diese Frage nun können wir nur beantworten nach Analogie derjenigen Fälle, in welchen wir den Grund des Gefühles der Lust unmittelbar anzugeben in der Lage sind. Tun wir dies aber, dann lautet die Antwort: Die fraglichen Empfindungsvorgänge müssen etwas Gemeinsames haben. Andererseits mufs doch in ihnen das Gemeinsame auch wiederum differenziert sein. Wir sahen aber allgemein: Der günstigste Fall für das Lustgefühl ist jederzeit gegeben, wenn Kontrastierendes doch zugleich ein gemeinsames Element in sich schliefst, das eben in diesem Kontrast sich differenziert. Das Auseinandergehen eines Gemeinsamen im Kontrast ist die vollkommenste Differenzierung. Das Prinzip der Differenzierung eines Gemeinsamen aber ist das oberste Prinzip des Lustgefühles überhaupt.

Nun kontrastieren die beiden Farben Gelb und Blau tatsächlich mit einander. Im Blau findet sich nichts von dem

Spezifischen des Gelb, und im Gelb nichts vom Spezifischen des Blau. Es ist also die eine Bedingung des Lustgefühles hier ohne Weiteres gegeben.

Dagegen können wir die Verwirklichung der anderen Bedingung nicht so unmittelbar konstatieren. Die beiden Empfindungsvorgänge, die Empfindung des Gelb einerseits, die des Blau andererseits, sind, soweit sie nicht in den Empfindungsinhalten sich dem Bewufstsein kund geben, nicht unmittelbar beobachtbar.

Einheitlichkeit im Kontrast.

Was nun aber die unmittelbare Beobachtung uns nicht zu sagen vermag, müssen wir gedanklich ergänzen. Wir müssen ein Gemeinsames der Vorgänge der Gelb- uud Blauempfindung annehmen.

Doch gibt es immerhin auch Tatsachen, die uns auf die Existenz dieses Gemeinsamen unmittelbar hinweisen. Gelb und Blau sind Farben im engeren Sinn. Es liegt in ihnen das „Bunte“, d. h. das eigentümlich Belebende, das allen Farben eignet, und dem Weifs, Schwarz, Grau fehlt. Dies weist auf ein gemeinsames Moment in den beiden Farbenempfindungen oder in den seelischen Erregungen, die diesen beiden Farben zu Grunde liegen. Ein solches müssen wir also statuieren, obgleich, wie gesagt, Gelb, dieser Empfindungsinhalt, nichts von Blau, und Blau, dieser Empfindungsinhalt, nichts von Gelb in sich trägt.

Aber wir können hier noch auf eine andere Tatsache verweisen, die für uns ausschlaggebender ist. Ich meine die Eigenart des Gefühlserlebnisses, das ich habe, wenn ich beide Farben zusammen sehe.

Ich habe angesichts dieses Zusammens ein unmittelbares Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit der Farben. Dies ist ein Gefühl derselben Art, wie ich es etwa habe angesichts der Konsonanz von Tönen. Daher man auch immer wiederum von Farbenharmonien gesprochen und diese mit der Tonkonsonanz in Vergleich gestellt hat. Ich habe in beiden Fällen ein gleichartiges Gefühl des Einklanges oder des Zusammenstimmens.

Das Gefühl der Konsonanz nun hat, wie wir noch sehen werden, seinen Grund darin, dafs in den Empfindungen der konsonanten Töne ein gemeinsames Element sich findet, und in der Verbindung derselben heraustritt, ein gemeinsamer Grundrhythmus.

Wenn dem aber so ist, so müssen wir annehmen, dafs es sich mit den „harmonischen" Farbenverbindungen analog verhält.

Oder wenn wir von dieser Analogie zwischen der Farbenharmonie und der Tonkonsonanz absehen: Ich erinnere noch einmal an jene oben abgewiesene Theorie, die Lust an der Verbindung von Blau und Gelb entstehe daraus, dafs beide Farben sich wechselseitig steigern, dafs im Nebeneinander der beiden das Blau blauer, das Gelb gelber wird. Offenbar liegt in dieser Steigerung der Blauheit des Blau und der Gelbheit des Gelb ein weiteres, qualitatives Auseinandergehen der beiden Farben.

Ein solches nun besteht zweifellos für unsere Empfindung. Aber es besteht nicht für unser Gefühl. Sondern hier findet das Gegenteil statt. Die beiden Farben gehen in ihrem Nebeneinander für mein Gefühl nicht weiter auseinander, sondern sie vereinheitlichen sich. Sie erscheinen einander genähert; sie scheinen unmittelbar durch ein Gemeinsames verbunden.

Sagen wir dies genauer: Was ich erlebe, wenn mir Gelb und Blau nebenander gegeben sind, ist nicht blofs dasjenige, was ich erlebe, wenn ich Gelb sehe, und aufserdem dasjenige, was ich erlebe, wenn ich Blau sehe. Sondern ich erlebe angesichts der Verbindung beider zugleich ein Neues, in Gelb und Blau zusammen nur einmal Gegebenes. In dies Gemeinsame scheinen Gelb und Blau getaucht. Sie erscheinen für mein Gefühl vereinheitlicht. Das Gelb ist in der Verbindung nicht mehr das heitere, lustige, leichtlebige und zugleich etwas freche Gelb, das Blau nicht mehr das ruhige, ernsthafte Blau, sondern beide vereinigen sich zu dem Fröhlich-Ernsten des „Gelb und Blau"; ich habe gegenüber dem Ganzen aus beiden ein einheitliches Gefühl; ich verspüre eine identische Weise des innerlichen Angemutetseins, die doch zugleich einen vollen Gegensatz in sich schliefst. Die Gefühlserlebnisse angesichts des Blau und angesichts des Gelb sind diesem einen Gefühlserlebnis, das dem Blau-Gelb gilt, ein- und untergeordnet.

Und diesem Gefühlstatbestand nun müssen wir einen entsprechenden Tatbestand in den psychischen Erregungen, den „Farbenempfindungsvorgängen“, zu Grunde legen. Auch in diesen mufs ein einheitliches, mit sich identisches Moment sein, in welchem beide sich decken; und darin eingeordnet das Besondere der beiden gegensätzlichen Erregungen. So nur wird uns das Wohlgefallen an der fraglichen Farbenverbindung verständlich.

Mittlere Intervalle. Triaden.

Gehen wir aber weiter. Neben den vollen Kontrasten, den „grofsen Intervallen“, stehen die mittleren Intervalle. Rot und Blau kann noch als voller Kontrast gelten, obgleich die absolute Gegenfarbe zu Rot, wie oben gesagt, das Blaugrün ist. Rot und Gelb stehen einander qualitativ näher. Aber auch sie sind noch in genügendem Mafse qualitativ aufser einander.

Dagegen stehen Grün und Blau einander allzu nah; sie sind nicht klar genug geschieden; beide sind in gewisser Weise Dasselbe und auch nicht Dasselbe. Darum ist die Verbindung von Grün und Blau die wenigst gefällige Verbindung benachbarter Grundfarben. Dabei verstehe ich unter den „Grundfarben“ das reine Rot, Gelb, Grün und Blau.

Hiermit ist im Grund schon gesagt, dafs neben Zusammenstellungen von zwei Farben auch solche von drei Farben wohlgefällig sein können. Voraussetzung ist auch hier, dafs die Farben in genügendem Mafse als qualitativ aufsereinanderliegend erscheinen. Zugleich mufs auch bei ihnen ein die Farbenempfindungen vereinheitlichendes Element, ein „Gemeinsames“ angenommen werden. Es ist uns erfreulich, dafs uns auf der Basis dieses Gemeinsamen die auseinanderliegenden Modifikationen des Gemeinsamen geboten werden.

Es ist begreiflich, dafs von allen Farbentriaden keine der Triade Rot, Gelb und Blau gleich kommt. Rot und Gelb kontrastieren beide aufs Deutlichste mit Blau; im Übrigen ist der qualitative Abstand von Rot und Gelb der gröfste, der zwischen zwei benachbarten Grundfarben vorkommt, gröfser als der von Gelb und Grün, und noch gröfser als der von Grün und Blau

Hier ziehen wir nun aber gleich ein neues Moment herein. Die soeben bezeichnete Triade Rot, Gelb, Blau erscheint verbessert, wenn das Gelb weniger gesättigt genommen wird, oder wenn, wie in dem Gelb der Seide, zum Gelb der neutrale Glanz hinzutritt. Rot und Blau haben ein Gemeinsames auch durch die relative Dunkelheit oder ihre Annäherung an Grau. Dies nun wird zu einem gemeinsamen Momente der ganzen Triade, wenn auch in dem Gelb eine solche Annäherung stattfindet.

Kleine Intervalle.

Hiermit ist aber zugleich der Übergang gemacht zu den weiteren wohlgefälligen Farbenverbindungen. Ich bemerke gleich: Bei ihnen kann an dem Rechte unserer obigen Erklärung keinerlei Zweifel mehr bestehen. Es ist aber ausgeschlossen, dafs derselbe allgemeine Sachverhalt, die Wohlgefälligkeit von Farbenverbindungen, im Einzelnen ganz und gar verschiedene Gründe habe.

Ich denke hier zunächst an die wohlgefälligen „kleinen Intervalle".

Manche Psychologen versichern, Grüngelb sei eine ebenso einfache Farbe wie Grün und Gelb. Dies ist in gewissem Sinne zweifellos richtig. Wenn ich Grüngelb sehe, so sehe ich nicht etwa Grün und daneben Gelb, sondern ich sehe keines von beiden. Ich sehe die neue Farbe Grüngelb. Aber dies hindert nun nicht, dafs ich in meiner Betrachtung, oder apperzeptiv, das Grün und das Gelb im Gelbgrün scheide, während ich in dem reinen Grün oder dem reinen Gelb keine solche Unterscheidung vorzunehmen vermag. Nicht für mein Auge, wohl aber für meine Apperzeption oder Auffassung liegt in dem Grüngelb beides, Grün und Gelb. Und entsprechendes gilt vom Rotgelb.

Rotgelb und Grüngelb nun stimmen zusammen, und zwar, so viel ich sehe, umsomehr, je mehr das den beiden Farben Gemeinsame, das Gelb, als die identische Grundfärbung erscheint, die in beiden Farben nach entgegengesetzter Richtung,

einerseits nach Rot, andererseits nach Grün differenziert oder determiniert erscheint.

Das Gleiche gilt von der Verbindung von Gelbgrün und Blaugrün.

Dieser Sachverhalt nun entspricht, wie man sieht, durchaus unserem Gesetze der Differenzierung und differenzierenden Unterordnung.

Auch Verbindungen einer Grundfarbe mit der benachbarten Mischfarbe können vortrefflich sein. Sie scheinen mir wiederum um so besser, je mehr die gemeinsame Farbe als identische Grundfarbe erscheint, und doch zugleich die beiden Farben deutlich auseinandergehen. Ich stelle etwa neben ein Rotgelb ein Gelb und nehme dabei das letztere matter, dem Grau angenähert, so dafs es dem Gelb in dem Rotgelb der Masse nach gleichzustehen scheint. Dann erscheint mir die Verbindung besonders erfreulich.

Mifsfällige kleine Intervalle.

Die hier überall vorausgesetzte Erklärung der Farbenharmonie findet nun aber ihre auffallendste Bestätigung, wenn wir der soeben erwähnten Verbindung andere scheinbar gleichartige gegenüberstellen. Ich stelle Rot neben Purpur. Diese Verbindung ist schlecht, obgleich beide Farben rot sind, in Purpur aber mit dem Rot das zu ihm genügend kontrastierende Blau sich verbindet. So sind überhaupt die Farbenzusammenstellungen des Rot und Blau mit den zwischenliegenden, purpurnen und violetten Färbungen wenig gefällig.

Aber hier ist nun zu bedenken: Wir nennen freilich das Violett rötlichblau, und ebenso das Purpur bläulichrot, und wir haben dazu unsere guten Gründe. Aber diese beiden Farben zerlegen sich für unseren unmittelbaren Eindruck nicht in gleicher Weise in Blau und Rot, wie sich etwa das Gelbgrün in Gelb und Grün zerlegt. Sondern das Purpur erscheint uns wie ein Rot, nur wie ein anderes als das reine Rot. Und Violett ist für den unmittelbaren Eindruck Blau, nur eben ein anderes Blau als Blau. Demgemäfs erscheinen also

Purpur und Rot in ihrer Verbindung als Dasselbe und wiederum als nicht Dasselbe, ohne dafs sich das Gemeinsame der beiden scheidet von dem, was sie trennt. Und dies ist, wie wir wissen, ein Grund des Unlustgefühles.

Wie man sieht, ist der Sachverhalt hier derselbe, wie bei der Verbindung von Grün und Blau, im Vergleich etwa mit der Verbindung von Rot und Gelb. Grün und Blau, so sagte ich, scheinen in gewissem Grade dieselbe Farbe und doch wiederum nicht. Auch in ihnen scheidet sich nicht das Gemeinsame von dem, was sie unterscheidet.

Verschiedene Wirkung der grofsen und der kleinen Intervalle.

Zwei Arten von wohlgefälligen Farbenverbindungen sind im Bisherigen nebeneinander gestellt worden. Achten wir jetzt auch noch darauf, dafs der Eindruck, den wir von beiden haben, qualitativ nicht der gleiche ist. Die grofsen Kontraste, wie der zwischen Blau und Gelb, sind hart, laut, die kleinen Intervalle ergeben eine sozusagen intimere, stillere und innigere Befriedigung. Jene Harmonie ist Zusammengehörigkeit wie diese, aber von minderer Unmittelbarkeit.

Zweifellos nun liegt dies daran, dafs bei den kleinen Intervallen vermöge der identischen Basis, d. h. der gemeinsamen Grundfärbung, eine vollkommenere qualitative Einheitlichkeit besteht. Diese läfst ein gesteigertes Gefühl der inneren Zusammengehörigkeit entstehen, oder gibt diesem Gefühl eine Innigkeit, die bei den harten Kontrasten fehlt.

Von hier aus dürfen wir nun aber wiederum zurückschliefsen. Wird bei diesen kleinen Intervallen die Steigerung des Gefühls der qualitativen Zusammengehörigkeit durch dieses besondere gemeinsame Element bedingt, dann mufs auch das Gefühl der qualitativen Zusammengehörigkeit, das ich bei der Zusammenstellung von Blau und Gelb habe, auf dem Dasein eines Gemeinsamen oder eines qualitativ vereinheitlichenden Elementes, obzwar eines solchen von minder starker Wirkung, beruhen.

Andererseits üben doch auch die grofsen Kontraste, wie Gelb und Blau, wiederum eine besonders starke Wirkung. Diese beruht auf der deutlicheren Scheidung der Farbe.

Es ist aber eine allgemeine Beobachtung, dafs überall, wo Gegensätzliches vereinheitlicht ist, die stärkeren und unvermittelten Kontraste eine unmittelbarere Eindrucksfähigkeit besitzen. Der ungebildete Geschmack liebt überall starke Kontraste; der durch ein gröfseres Mafs der Einheitlichkeit gemilderte, der vermittelte Kontrast erfordert einen feineren Sinn. So ist es kein Wunder, wenn auch die starken Farbenkontraste, die unvermittelte Buntheit, dem ungebildeten Geschmack unmittelbarer einleuchtet.

Allerlei vereinheitlichende Faktoren. — Verbindung verschiedener Helligkeitsgrade.

Mit den kleineren Intervallen können wir weiterhin unmittelbar zusammenstellen die „Merochromie". Es gefällt eine Zusammenstellung von mancherlei Farben, wenn zu ihnen allen ein gemeinsamer Farbenton hinzutritt, so dafs sie alle auf den gleichen Grundton gestimmt erscheinen. Hier liegt, wie man sieht, das gleiche Prinzip vor, wie in den soeben erwähnten Fällen.

Damit wiederum können weitere Tatsachen in Zusammenhang gebracht werden. Nicht nur durch einen gemeinsamen Farbenton, sondern auch durch einen gemeinsamen Lichtcharakter können Farben eine Vereinheitlichung erfahren, und demgemäfs zusammenstimmend oder in höherem Grade zusammenstimmend gemacht werden. In der Glasfarbe bildet das Durchleuchtete, in der Seidenfarbe der Glanz der Seide, in den orientalischen Teppichen der gemeinsame Fettglanz, die Zumischung von Grau zu den hellen Farben Gelb und Weifs, wodurch diese Farben den dunkleren angenähert werden, endlich bei alten Teppichen der Staub und Schmutz ein vereinheitlichendes Element. Andererseits wirken vereinheitlichend auch Trennungen durch neutrale Linien, in Schwarz und Weifs und glänzendem Golde.

Alle diese Elemente nun, zu denen weitere hinzugefügt werden könnten, steigern den Eindruck eines gemeinsamen Grundes, aus welchem die Mannigfaltigkeit und der Gegensatz der Farben sich differenzierend heraushebt.

Weiter ist hier zu erwähnen die Wohlgefälligkeit der Zusammenstellungen von verschiedenen Helligkeitsgraden derselben Farbe. Indem wir hier die Farbe als „dieselbe“ bezeichnen, geben wir ohne weiteres zu erkennen, dafs wir die Farbe von ihrem Helligkeitsgrade zu unterscheiden wissen. Es tritt also bei solchen Farbenzusammenstellungen das Gemeinsame der Farbe dem Gegensatz der Helligkeiten entgegen.

Ineinanderübergehende Farben.

Nicht durchaus auf gleiche Stufe mit den Zusammenstellungen von Farben darf endlich das stetige Ineinanderübergehen derselben gestellt werden. Doch erweist sich auch hier wieder unser allgemeines Prinzip als giltig.

Zunächst scheint, was wir bei solchem Ineinanderübergehen beobachten, mit oben Gesagtem im Widerspruch zu stehen. Auch Farben, die, hart oder unvermittelt nebeneinandergestellt, disharmonieren, vertragen sich trefflich, wenn eine in die andere stetig übergeht. So ist etwa der stetige Übergang von Violett oder Blaurot in Rot keineswegs mifsfällig, so gewifs, wie oben gesagt, das unvermittelte Nebeneinander dieser beiden Farben allerdings mifsfällt.

Hier ist aber zu bedenken: Dieses Ineinanderübergehen hat zunächst eine besondere vereinheitlichende Kraft. Ich sehe etwa aus einem Blaurot das Rot da und dort stetig heraustreten. Dabei sehe ich nirgends das Blaurot und das Rot nebeneinander. Es ist nirgends ein Gegensatz. Die ganze Fläche ist eine einheitliche, nicht eine aus Flächen von verschiedenen Farben zusammengesetzte. Zugleich sehe ich doch in der einheitlichen Fläche verschiedene Farben.

Vor allem aber ist hier Gewicht zu legen auf das „stetige Heraustreten“: Das Rot tritt nicht an einer Stelle zu Blaurot hinzu, sondern es tritt daraus heraus. Es ist also in dem

Blaurot überall da. Sehe ich es an einer anderen Stelle nicht, sondern statt dessen das Blaurot, so liegt dies daran, oder scheint daran zu liegen, dafs dort Blau darübergedeckt ist und das Rot nur durch dasselbe hindurchscheint oder hindurchschimmert. Mit anderen Worten, das Ganze erscheint als ein Rot, über dem ein bald dichteres, bald minder dichteres Blau liegt.

Und damit ist nun für meine Auffassung eine Scheidung gegeben; und mit dieser ein Kontrast. Es besteht für meinen Eindruck in Wahrheit nicht Rot und die davon verschiedene Farbe Blaurot, sondern, was ich habe, ist für mich Blau und Rot, nur in dieser eigentümlichen Verbindung, die ich bezeichne als ein Durchscheinen der einen Farbe durch die andere und ein volleres Heraustreten der ersteren an dieser oder jener Stelle.

So ist es verständlich, dafs dies stetige Heraustreten des Rot aus dem Blaurot wohlgefällig ist, während das Nebeneinander der beiden Farben mifsfällig wäre.

Und es ist begreiflich, dafs in der Malerei das Nebeneinander beliebiger, benachbarter Farben erfreulich sein kann, wenn beide nicht hart aneinander grenzen, sondern ineinanderübergehen. Es ist endlich auch begreiflich, dafs vor allem das Heraustreten der Grundfarbe aus der Mischfarbe, nicht umgekehrt, diese erfreuliche Wirkung übt.

Prinzip der „Decke“.

Der hier bezeichnete besondere Sachverhalt, das „Durchscheinen durch eine Decke“, kommt auch in Frage bei dem stetigen Übergang verschiedener Helligkeits- oder Sättigungsgrade einer und derselben Farbe ineinander. Das Dunkel oder Grau erscheint hier als eine Decke, aus welcher die Farbe sich stetig herausarbeitet. Daraus ergibt sich auch hier neben der vollen Vereinheitlichung eine bestimmtere Scheidung.

Diese Vorstellung der „Decke“ und des „Durchscheinens“ durch dieselbe hat nun aber noch eine weitere Bedeutung. Auch wo die aus dem Dunkel heraustretende Farbe völlig

deutlich sichtbar wird, scheint die Decke, — da wir sie ja nirgends aufhören sehen — noch zu bestehen. Wir ziehen dieselbe demgemäfs auch hier ab. Das Ergebnis ist, dafs die Farbe eindrucksvoller, oder für unser Gefühl eine intensivere oder leuchtendere Farbe wird. Das Ineinanderübergehen ergibt also hier mit der besonders innigen Vereinheitlichung und Scheidung zugleich eine Steigerung der absoluten Wirkung der Farbe.

Natürlich gilt dies auch von jenem Rot, das aus dem Blaurot heraustritt. Es gilt überhaupt von allen stetigen Farbenübergängen. Jede Farbe überhaupt, die aus einer anderen stetig heraustritt, wird in ihrer Wirkung gesteigert.

Schliefslich ist aber diese Vorstellung der „Decke" doch nicht durchaus an das stetige Ineinanderübergehen oder Heraustreten von Farben gebunden. Ich erinnere hier zunächst noch einmal an das nach Grau gestimmte Weifs und Gelb der orientalischen Teppiche. Dies Grau, sagte ich, vereinheitlicht. Es tut dies, indem es diese hellen Farben den übrigen, an sich dunkleren, und dadurch dem Grau verwandteren Farben nähert. Die „Vereinheitlichung" nun macht, vielmehr sie schliefst ohne weiteres in sich, dafs ich nun auch die dunkleren Farben in gleichem Lichte betrachte, d. h. dafs mir ihre Dunkelheit oder ihre natürliche Annäherung an Grau ebenso als eine Zutat zur reinen Farbe erscheint, wie das Grau des Weifs und Gelb es ist. Oder kurz gesagt, ich gewinne auf Grund des Grau in dem Weifs und Gelb, und der gedanklichen Vereinheitlichung desselben mit dem Dunkel der dunkleren Farben, auch hier die Vorstellung einer einheitlichen, über alle Farben gebreiteten Decke. Und diese Decke ziehe ich nun zunächst ab von dem Weifs und Gelb. Ebendamit aber zugleich von den anderen Farben. Und damit scheinen diese farbiger. Es erscheint etwa das reine Rot roter, das reine Blau blauer, es erscheinen beide gesättigter als sie sind. Sie erscheinen so, d. h. sie wirken vermöge meiner Betrachtungsweise entsprechend.

In wie hohem Grade ich in der Tat bei Teppichen der bezeichneten Art von dem Weifs oder Gelb das Grau abziehe,

davon kann man sich leicht überzeugen. Vergleicht man das Weifs mit einem wirklichen Weifs, so ist man erstaunt, wie wenig weifs es in der Tat ist. Nun, dieser Abzug des Grau von dem Weifs kommt, in dem Mafse als das Ganze nicht als ein Nebeneinander auseinanderfallender Farben, sondern als eine Farbeneinheit erscheint, notwendig den anderen Farben mit zu gute.

Und dies ist nun wiederum auf andere Fälle zu übertragen. Jeder, eine Mehrheit von Farben vereinheitlichende Farbenton läfst die Farben, die trotz dieses Farbentones satt heraustreten, gesättigter erscheinen.

Und endlich gilt ein Gleiches, wie von einem solchen Farbenton, auch von jenen anderweitigen Mitteln der Vereinheitlichung, dem Glanz, dem Schmutz u. s. w. Erscheint die Schmutzdecke als eine einheitliche, so ziehen wir sie auch von den reinen Farben ab. Damit erscheinen diese leuchtender.

So ist schliefslich überall nicht der harte Kontrast das beste Mittel der Heraus- oder Hervorhebung einer Farbe, sondern der verminderte Kontrast, der die Farbe als durch eine Decke hindurch gesehen und demnach an sich leuchtender oder gesättigter erscheinen läfst.

Zweites Kapitel: Einfühlung in Farben.

„Kraft" der Farbe.

Im Vorstehenden sind, wie man sieht, nicht alle möglichen Verbindungen von Farben erwähnt. Es sind aber die Betrachtungsweisen aufgezeigt, aus welchen ihre Wohlgefälligkeit bezw. Mifsfälligkeit verständlich werden kann.

Alles aber, was bisher über die Wirkung der einzelnen Farbe, wie über die Wirkung der Farbenverbindungen gesagt wurde, bedarf nun noch einer Ergänzung.

Ich betrachtete die Farbe im Obigen als Farbe; aber sie ist mehr. Die Farbe ist in sich lebendig. Und sie ist eingetaucht in eine Stimmung. Dadurch erst wird sie zum eigentlich ästhetischen Objekt.

Hier ist zunächst eine Tatsache zu betonen, die allgemeinere Bedeutung hat. Wir begegnen an dieser Stelle einer „Einfühlung", durch welche die bisher besprochenen Möglichkeiten der Einfühlung eine Ergänzung erfahren. Sie ist früher erwähnten Einfühlungen gleichartig. Doch hat sie auch wiederum ihr Eigenartiges. Sie ist vor allem elementarster Art.

Ich nenne die leuchtende und gesättigte Farbe eine „kräftige" Farbe. Ich nenne ebenso den lauten Ton einen „kräftigen" Ton. Auch in der intensiven Wärme liegt für mich „Kraft".

Dies erinnert uns zunächst an das, was ich Eingangs des ersten Kapitels bemerkte: Wir bezeichnen gewisse Farben und gewisse Töne mit dem gemeinsamen Prädikat „tief". Dies nicht darum, weil wir in den Empfindungsinhalten, „tiefe Farbe" und „tiefer Ton" genannt, etwas Gemeinsames fänden, sondern weil uns beide in gleicher Weise anmuten.

Analoges mufs nun auch hier gesagt werden: Wir finden auch nicht in den Empfindungsinhalten „leuchtende und gesättigte Farbe", „lauter Ton", „intensive Wärme" genannt, eine gemeinsame Qualität, die den Namen „Kraft" tragen könnte, sondern dieser identische Name bezeichnet eine gleichartige Weise, wie uns diese qualitativ verschiedenen und unvergleichbaren Empfindungserlebnisse anmuten.

Doch steht die Sache in diesem letzteren Falle auch wiederum eigenartig. „Kraft" wird von mir — nicht gesehen, noch gehört, noch getastet; ich kann sie nur fühlen. Kraft ist mir einzig gegeben und bekannt als Kraft meines Wollens und Tuns.

Dies gilt, wie überall, so auch hier. Die Kraft der Farbe ist die Kraft meiner Auffassung oder meines apperzeptiven Tuns.

Aber sie ist nicht die Kraft der Auffassung, die ich willkürlich aufwende, sondern diejenige, die die Farbe, vermöge ihrer Qualität, nämlich derjenigen, die ich durch die Prädikate

„Leuchtend“ und „Gesättigt“ bezeichne, beansprucht. Die „kraftvolle“ Farbe zieht mich mit gewisser Kraft zu sich hin, d. h. ich erlebe in mir einen Antrieb, eine Tendenz, eine Nötigung, kurz ein Streben, mich ihr zuzuwenden. Dies Streben ist mein Streben, aber ich erlebe es unmittelbar als nicht aus mir, sondern aus der Farbe und ihrer eigenartigen Qualität stammend, daran gebunden, also dazu „gehörig“. Und dies Streben hat eine gewisse Kraft. Die Kraft der Farbe ist also Kraft meines Strebens, aber eines, zu ihrer besonderen Qualität „gehörigen“, d. h. an sie unmittelbar gebundenen, in und mit ihr unmittelbar gegebenen Strebens. Sie ist insofern allerdings Kraft der Qualität der Farbe, oder Kraft der so beschaffenen, d. h. der leuchtenden und gesättigten Farbe. Sie ist in dieselbe „eingefühlte“ Kraft. Sie ist in sie „eingefühlt“ in demselben Sinne und in derselben Weise, wie die Kraft des Steines, der auf meiner ausgestreckten Hand liegt und dieselbe herabzudrücken droht, in den Stein eingefühlt ist. Auch hier erlebe ich, so sahen wir oben, einen fühlbaren Antrieb, eine Tendenz, eine Nötigung, kurz ein Streben — nicht der Apperzeption, wohl aber der Abwärtsbewegung meiner Hand. Auch hier erscheint das Streben, weil es durch den Stein mir aufgenötigt ist, als Streben des Steines; und demgemäfs die Kraft dieses Strebens als Kraft des Steines.

Solchen Ursprunges nun ist auch die Kraft der „kräftigen“ Farbe. Sie ist die Qualität der Farbe, das Leuchtende und Gesättigte an ihr, sofern für mich in dieser Qualität ein kraftvoller Antrieb zum Apperzipieren, oder ein Antrieb zu kraftvollem Apperzipieren liegt, sofern ich mich im Erleben der Farbe und ihrer Qualität zu solchem inneren Kraftaufwand aufgefordert fühle.

Aber nicht nur die leuchtende und gesättigte Farbe hat Kraft. Auch die minder leuchtende und gesättigte kann Kraft haben. Auch sie kann mich zu sich hin und in sich hineinziehen. Nur ist dies eine andere Kraft. Eine solche Farbe zieht mich in sich hinein mit sanfterer Gewalt.

Und so hat schliefslich jede Farbe nicht nur mehr oder minder Kraft, sondern Farben haben eine immer andere und

andere Kraft. In immer anderer Weise strebe ich, indem ich mich ihnen zuwende, sie zu erfassen und zu halten, und sie zu erschöpfen. Und immer erscheint die Kraft dieses Strebens, weil ich das Streben, also auch die Kraft, als aus der Farbe stammend erlebe, als eigenartige Kraft der Farbe.

Was ich hier von der Farbe sage, läfst sich auf andere Empfindungsinhalte, insbesondere auf Töne und Klänge, ohne weiteres übertragen. Hier aber ist zunächst die Rede von der Farbe.

Farben und Stimmungen.

Von dieser Kraft der Farbe, und der Eigentümlichkeit dieser Kraft, ist nun aber noch verschieden die Stimmung, die in der Farbe liegt. Freilich wird die Kraft, nachdem einmal die Stimmung gegeben ist, notwendig auch zur Kraft dieser Stimmung.

Ich nannte schon oben das Gelb heiter, fröhlich, leichtlebig u. s. w. So hat jede Farbe ihren Stimmungscharakter. Ich verzichte darauf, diese Stimmungscharaktere im Einzelnen zu bezeichnen. Die Wendungen, in denen man sie bezeichnen mag, sind nicht eindeutig. Sie haben für diesen diese, für jenen jene besondere „Klangfarbe". „Gefühl ist alles; Name ist Rauch und Schall".

Zunächst nun leuchtet hier wiederum ein: So gewifs die Farbe mit allen ihren Qualitäten Inhalt meiner Gesichtsempfindung ist, so gewifs ist Heiterkeit, Fröhlichkeit u. s. w. nichts dergleichen. Sondern, was diese Namen besagen, ist mir einzig bekannt als eine Gesamtzuständlichkeit meiner Persönlichkeit, eine umfassende Weise mich innerlich zu verhalten oder zu betätigen, kurz als eine „Stimmung". Stimmungen aber sehe ich nicht, sondern ich erlebe sie in mir.

Vielleicht meint man, die Heiterkeit des Gelb sei lediglich ein anderer Name für eine Färbung meines Lustgefühles. Das Gelb sei heiter, dies besage lediglich, dafs ich angesichts des Gelb ein eigentümlich gefärbtes Gefühl der Freude oder der Befriedigung habe.

Dazu ist zu sagen: An solcher Färbung des Lustgefühles ist kein Zweifel. Aber die Stimmung ist etwas von ihr durchaus Verschiedenes. Auch angenehmen Geschmacksempfindungen gegenüber habe ich ein so oder so gefärbtes Lustgefühl; darum scheint mir doch der Geschmack nicht in eine Stimmung getaucht. So gewifs in Farben jederzeit eine Stimmung liegt, so gewifs sind Geschmäcke stimmungslos.

Die „Stimmung" ist, wie gesagt, eine gesamte Weise meines inneren Verhaltens, meiner Aktivität oder Passivität. Die Stimmung der Heiterkeit besagt, dafs ich leicht, frei, spielend, die Stimmung des Ernstes, dafs ich in einer ruhig intensiven, einer kraftvoll zusammengefafsten und stetig festhaltenden Weise innerlich tätig bin.

Und solche Stimmungen nun verlege ich in die Farbe. Sie sind ein von der Farbe selbst, ebenso wie von dem Gefühl, das ich angesichts der Farbe habe, oder dessen Gegenstand die Farbe ist, Verschiedenes, das ich zu ihr hinzubringe.

Dafs es in der Tat so ist, davon habe ich ein unmittelbares Bewufstsein. Ich freue mich über das heitere Gelb, das ernste Tiefblau, das sehnsüchtige Violett, das warme Rot. So ist es nach Aussage meines unmittelbaren Bewufstseins; ich gebe ein unmittelbares Bewufstseinserlebnis in diesen Worten kund. Diese Worte sagen aber, dafs die Heiterkeit, der Ernst, die Sehnsucht nicht blofse Färbungen oder Bestimmtheiten meines Gefühls der Freude sind, sondern zum Gegenstand der Freude gehören. Nicht die Freude, sondern die Farbe, an der ich mich freue, erscheint mir als heiter, ernst sehnsüchtig, warm.

Zugleich erkenne ich doch deutlich diese Heiterkeit, diesen Ernst als etwas von der Gelbheit oder Bläue selbst Verschiedenes. Ich unterscheide im Objekt meiner Freude diese Stimmung von ihrem Träger. Ich erlebe mein Gefühl der Freude nicht lediglich als bezogen auf die Farbenqualität, sondern aufserdem auf etwas Anderes, etwas Unsagbares, das sie umschwebt oder worin sie getaucht erscheint, eine sie umgebende Atmosphäre, etwas von ihr Ausströmendes, ihr Atmen.

Dies aber ist die Stimmung. Dieselbe verhält sich zu der gesehenen Farbe, wie überhaupt Stimmungen sich zu dem Sinnlichen zu verhalten pflegen, in dem ich sie finde. Sie ist etwas zur Farbe Hinzukommendes und doch zugleich mit ihr aufs innigste Verbundenes, vergleichbar etwa dem Hall, der entsteht, wenn ich in eine Kirche oder in einen Wald hineinrufe. Auch dieser „Hall“ erscheint mir als etwas zu dem ausgestofsenen Ruf Hinzukommendes und doch unmittelbar dazu Gehöriges. Es ist ein aus ihm heraus Geborenes und ihn Umschwebendes.

Die Stimmung kommt aber zur Farbe nicht von irgend woher hinzu, sondern sie ist von mir in die Farbe „eingefühlt“.

Einfühlung der Stimmung.

Wie aber ist nun diese Stimmung, oder diese in die Farbe „eingefühlte“ allgemeine Weise meines inneren Verhaltens verständlich?

Hier ist zunächst eine Interpretation abzuweisen. Solche Stimmungsatmosphäre der Farbe kann nicht etwa begründet sein in Erfahrungsassoziationen. Man erinnert wohl, um die Wirkung der roten Farbe zu verdeutlichen, daran, dafs Rot die Farbe des Blutes sei, oder die Farbe der Glut. Das Blut aber sei Träger des Lebens und der Lebenswärme, und die Glut erwärme. Und so sei es begreiflich, wenn dem Rot ein Charakter des Warmen, ja des Heifsen inne wohne.

Indes die Farbe des Blutes ist bläulichrot, und die gröfste Glut ist weifslich. Es müfste also, wenn solche Nebengedanken den Eindruck der Farbe bestimmten, nicht das eigentliche Rot, sondern das bläuliche Rot, und ein andermal eine Farbe, die der Farbe der Weifsglut nahe kommt, in höherem Grade den Eindruck des Erwärmenden machen. Das bläuliche Rot ist aber vielmehr ein „kaltes“ Rot, und die weifsliche Farbe der Glut ist, wenn sie uns sonst begegnet, das Gegenteil einer „glühenden“ Farbe.

In analoger Weise müfste Blau, das dem Blau des heiteren Himmels an heiteren Tagen gleicht, als eine heitere Farbe erscheinen. Der Charakter des Blauen widerspricht aber dem durchaus.

In Wahrheit gehört die Stimmung zur Farbe in sehr viel unmittelbarerer Weise, als aus solchen Erfahrungsassoziationen begreiflich würde. Sie gehört zu ihr in der Weise, wie jedem Rhythmus eine Stimmung zugehört.

Wir sahen im Schlufskapitel über den Rhythmus allgemein: Jedes Erlebnis, das irgend einen bestimmten Erregungscharakter oder irgend welche Rhythmik der inneren Erregung in sich schliefst, hat eine Tendenz, die Seele überhaupt in entsprechender Weise zu rhythmisieren. Das Erlebnis schafft sich seine entsprechende psychische Resonanz. Es läfst diejenigen Weisen des inneren Erlebens überhaupt in uns Kraft gewinnen oder anklingen, die seinem eigenen Erregungscharakter gleichartig sind.

Solche Resonanz des Gleichartigen mufs nun auch die einzelne Farbe gewinnen. Jede Farbenempfindung ist, wie oben gesagt, eine eigenartige innere Erregung oder Bewegung. Dafs nun diese Erregung in der Tat die Fähigkeit besitzt, verwandte Erregungen oder Erregungsweisen zu wecken, oder anklingen zu lassen, dies zeigt schon die Tatsache, dafs Farben an Töne, etwa, wie schon oben angedeutet, tiefe Farben an tiefe Töne erinnern.

Besteht aber eine solche Fähigkeit der Farbenempfindung, den in ihr liegenden Rhythmus weiterhin über die Seele auszustrahlen, so mufs diese Fähigkeit jederzeit bald mehr, bald minder sich verwirklichen. Und die Wirkung mufs auf alles dasjenige sich erstrecken, auf alle die in mir möglichen Erregungen, Gedanken, Vorstellungen, auf die sie ihrer Natur nach sich erstrecken kann. Jene Fähigkeit der Ausstrahlung mufs zugleich umsomehr sich verwirklichen, je mehr ich der Betrachtung einer Farbe hingegeben bin. Dafs ich ihr „hingegeben“ bin, dies sagt ja eben, dafs sie in mir das spezifisch Wirksame und mein inneres Geschehen Bestimmende ist. Sie bestimmt dann vor allem den Gesamtwellenschlag meines inneren Erlebens.

Jene Tendenz der einzelnen Empfindung, die Seele nach sich zu stimmen, wirkt sich zunächst aus in einer umfassenden inneren Lebensbetätigung. Wir können aber hinzufügen, sie

wirkt auch auf den Körper, schafft ein entsprechendes körperliches Lebensgefühl, das dann der Stimmung zu einer Art von körperlicher Basis dient.

Stimmung und Farbenkontrast.

Wie die Farbe mehr ist als Farbe, so ist auch die Verbindung von Farben mehr als Verbindung von Farben.

Insbesondere die wohlgefällige Farbenverbindung ist für mein Gesamterleben umsomehr, je mehr ich ihr hingegeben bin, oder gar völlig darin „aufgehe", eine einheitliche Weise einer umfassenderen inneren Lebensbetätigung und zugleich eine Differenzierung derselben. Oder umgekehrt gesagt, sie ist die Verwirklichung entgegengesetzer allgemeiner Weisen meiner inneren Betätigung, oder allgemeiner Lebensmöglichkeiten, und doch zugleich die Verwirklichung einer einheitlichen allgemeinen Lebensmöglichkeit. Sie ist ein einheitliches Sichaussprechen der Gesamtseele nach qualitativ entgegengesetzten Richtungen.

Hier dürfen wir aber wiederum allgemeiner reden. Wir dürfen sprechen von einem allgemeinen Gesetz der psychischen „Totalität" oder der sich ergänzenden Gegensätze, von einem Bedürfnis der Seele in entgegengesetzten Betätigungsweisen sich als Ganzes oder als Einheit eben dieser Betätigungsweisen auszuleben.

Dieses Bedürfnis zeigt sich in mannigfachster Weise. Ich erinnere zunächst an ein besonders auffälliges Beispiel, den Humor. Im höchsten Humor liegt gepaart tiefster Ernst, stille Ruhe, höchste Erhabenheit, mit fröhlichem Spiel, heiterem Lachen über das Kleine und Kleinliche. Dies beides schliefst sich in ihm zusammen zu einer einheitlichen Stimmung. In dieser wird nicht etwa das Erhabene komisch oder das Komische erhaben, sondern Beides bleibt wohl unterschieden. Aber es findet sich zusammen in der höheren Einheit des vom Nichtigen umspielten Erhabenen, des heiter Ernsten, des rührend Ergreifenden. Dies ist weder erhaben im Sinne des blofs Erhabenen, noch komisch im Sinne des blofs Komischen, sondern es ist,

— was es ist, ein neues Drittes. Dies Neue ist Eines, bleibt aber doch zugleich in jenes Gegensätzliche differenziert.

Oder andere Beispiele. Es erfreut uns in der Musik die Vereinigung der feierlich ruhigen Tonschritte im Bafs mit dem leichten und lebhaften Spiel in den oberen Lagen. Es erfreut uns in der grofsen Natur das heitere Spiel der Naturkräfte, das Wachsen und Blühen im Kleinen u. s. w.

So verbindet sich überhaupt und auf allen möglichen Gebieten zum „guten Klang“ „das Strenge mit dem Zarten“, das „Starke“ mit dem „Milden“.

Man weifs, worauf diese Worte in Schillers „Glocke“ letzten Endes zielen. Und hierdurch werden wir erinnert an die höchste Bedeutung, welche jenes Gesetz der „Totalität“, oder der Ergänzung der einheitlichen Persönlichkeit durch das Gegensätzliche, für den Menschen gewinnt. Es ist in dem einzelnen Menschen eine Sehnsucht, die einseitige Weise, wie er in seinem eigenen Tun sich auslebt, zu ergänzen durch das mitfühlende Erleben einer entgegengesetzten Weise des Daseins und der Persönlichkeitsbetätigung. Der Mann, und zwar umsomehr, je mehr er wirklich Mann ist, strebt sich auszuleben im Weibe und umgekehrt. Dies ist nicht eine Aufhebung des Eigenen, sondern eben eine Ergänzung, also die Vereinigung der Gegensätze in einer neuen, einheitlichen Weise sich zu fühlen.[1])

Und hiermit ist nun auch erst der tiefste Grund der Schönheit schöner Verbindungen von Farben bezeichnet.

Die Farben und die Dinge.

Die Farben wurden hier unabhängig von ihrem Vorkommen an Naturobjekten betrachtet. Sind sie Farben der Dinge, so konkurriert in ihrer ästhetischen Wirkung mit dem, was die Farbe an sich wirken würde, das Objekt, dem sie angehört, d. h. der Lebenszusammenhang, in welchen sie hineingehört.

Dabei ist aber wohl der Grad der Zugehörigkeit zu be-

[1]) Vergl. „Die ethischen Grundfragen“, Hamburg und Leipzig 1899, S. 205 ff.

achten. Das Rot der Lippen ist ein für allemal, wenn wir es an den Lippen sehen, Farbe des Lebens. Eine gewisse Farbe der Haut weist erfahrungsgemäfs auf Wetter und Wind, auf grobe, materielle Arbeit; eine andere auf eine geistigere Weise des Daseins und der Betätigung. Auch das Blau des Himmels gehört ein für allemal zusammen mit dem hellen Sonnenlichte und allem dem, was dies uns sagt und bedeutet. Und das Grün der Blätter gehört ebenso zum frischen und unverkümmerten Pflanzenleben.

Diese Farben nun sind eben damit Träger oder Mitträger des betreffenden Lebens. Und je mehr sie es sind, desto mehr schwindet die Bedeutung, die der Farbe an sich zukommen würde, zu Gunsten der Bedeutung, die sie als solcher Träger eines bestimmt gearteten Lebens der Dinge gewinnt.

Anders, wo die Farben wechseln, und das Leben erfahrungsgemäfs dasselbe bleibt. Blumen können allerlei Farben haben. Es ist also nicht erfahrungsgemäfs an eine bestimmte Farbe der Blume eine bestimmte Art der Lebendigkeit gebunden. Darum gewinnt hier die Farbe selbst oder an sich erhöhte Bedeutung, d. h. es gefallen die Farben, die auch sonst, etwa als Farben des Spektrums, gefallen würden. Und es mifsfallen die an sich mifsfälligen Farben.

Dies gilt noch mehr, als von der Farbe der Blume, von der Farbe des Wassers, oder des Gesteins u. s. w.

Dies heifst doch nicht, dafs in solchen Fällen das Objekt und seine Beschaffenheit für die Wirkung der Farbe keine Bedeutung habe. Auch wo die Farben wechseln, ist uns jede Farbe eines Objektes, die uns bereits als Farbe dieses Objektes bekannt ist, ebendamit zugleich als Element des betreffenden Lebenszusammenhanges bedeutsam. Wir verspüren umgekehrt, wenn ein Objekt in einer Farbe dargestellt ist, die an ihm erfahrungsgemäfs unmöglich ist, den Widerspruch mit dem, was der Lebenszusammenhang fordert.

Im übrigen müssen wir noch unterscheiden zwischen der Farbe und dem Charakter, den die Farbe durch die Oberflächenbeschaffenheit des Objektes gewinnt, welchem die Farbe anhaftet. Das Rot einer Blume ist seiner Gesamtbeschaffenheit nach nicht

Rot, sondern eben Rot einer roten Blume. Es ist das rote Leuchten eines Dinges von dieser bestimmten Struktur und dem entsprechenden Verhalten zum Licht. Und ist nun die Oberflächenbeschaffenheit Träger einer bestimmten Art der Lebendigkeit, die erfahrungsgemäſs in einen bestimmten Lebenszusammenhang hineingehört, so nimmt auch der dadurch bedingte Charakter der Farbe an dieser Bedeutung teil.

Auch Erzeugnisse der menschlichen Hand, das Seidengewebe etwa, haben eine bestimmte Art der Lebendigkeit, einen sozusagen persönlichen Charakter. Und sofern hierdurch der Charakter der Farbe bestimmt ist, ist auch hier wiederum die Farbe, oder dieser Charakter derselben, Träger einer bestimmten Art der inneren Lebendigkeit.

Drittes Kapitel: Konsonanz und Dissonanz.

Konsonanz und Schwingungsverhältnisse.

Sehen wir ab vom Rhythmus der Aufeinanderfolge von Tönen, von dem oben die Rede war. Dann bleibt als Grundfrage der Ästhetik der Musik die Frage nach dem Wesen der Konsonanz und Dissonanz.

Von Konsonanz und Dissonanz sprechen wir um eines eigenartigen Gefühles willen, das wir beim Zusammentreffen oder der Folge von Tönen haben, und das wir als Konsonanz- bezw. Dissonanzgefühl bezeichnen.

Dieses Gefühl ist nicht einfach ein Lustgefühl. Ich habe das Gefühl der vollkommensten Konsonanz, wenn ein Ton und seine Oktave zusammenklingen. Aber dies Gefühl ist nicht zugleich das höchste Lustgefühl, das ich angesichts eines Zusammenklanges von zwei Tönen haben kann. Sondern ich habe ein höheres Lustgefühl gegenüber der minder vollkommenen Konsonanz. Der Zusammenklang eines Tones und seiner Quinte

ist mir erfreulicher; noch erfreulicher der Zusammenklang eines Tones und seiner Terz. Im ersten dieser beiden Zusammenklänge, und noch mehr im zweiten, tritt zur Konsonanz ein Moment der Fremdheit oder Gegensätzlichkeit, der relativen Dissonanz. Aber eben dieses Moment ist zur höchsten Lust erforderlich.

Das Konsonanzgefühl steht in gesetzmäfsiger Abhängigkeitsbeziehung zu den Verhältnissen der physikalischen Schwingungsfolgen, aus welchen die Tonempfindungen sich ergeben. Entsteht ein Ton C aus der regelmäfsigen Folge von 100 Schwingungen in der Sekunde, so entsteht seine Oktave c aus einer regelmäfsigen Folge von 200, seine Quinte G aus einer regelmäfsigen Folge von 150, seine Terz E aus einer regelmäfsigen Folge von 125 Schwingungen in der gleichen Zeit. Dies drücken wir kurz so aus: Es verhalten sich die Töne C und c hinsichtlich ihrer Schwingungszahlen wie 100:200, oder wie 1:2, ein Ton und seine Quinte wie 2:3, ein Ton und seine Terz wie 4:5.

Diese Schwingungsverhältnisse nehmen, wie man sieht, der Reihe nach an Einfachheit ab. Und damit mindert sich zugleich der Eindruck der Konsonanz der entsprechenden Töne.

Schliefslich wird er zum Eindruck der Dissonanz. Ein Ton C verhält sich zu seiner grofsen Septime H wie 8:15. Dies ist ein sehr viel weniger einfaches Schwingungsverhältnis. Und diesem entspricht die Dissonanz dieser beiden Töne.

Beachten wir diesen Sachverhalt, so erscheint der Gedanke natürlich, ja fast selbstverständlich, dafs hier eine Abhängigkeitsbeziehung obwalte, dafs jene gesetzmäfsige Beziehung zwischen Konsonanz und Dissonanz der Töne einerseits, und Einfachheit und minderer Einfachheit der Schwingungsverhältnisse andererseits, nicht Zufall, sondern die Konsonanz und Dissonanz der Töne durch die Einfachheit bezw. mindere Einfachheit der Schwingungungsverhältnisse bedingt sei. In der Tat müssen wir dies annehmen.

Zunächst ist freilich zu bedenken: Die Schwingungen, von denen hier die Rede ist, sind physikalische Schwingungen, und das Gefühl der Konsonanz findet, wie jedes Gefühl, in der Seele statt. Das Dasein jener Schwingungsverhältnisse kann

also nicht ohne weiteres das Gefühl der Konsonanz bezw. Dissonanz begründen. Das Konsonanz- bezw. Dissonanzgefühl kann aus den Schwingungsverhältnissen nur unter einer Voraussetzung verständlich werden; nämlich, wenn diese Schwingungen, oder ihre Verhältnisse, auch irgendwie in den psychischen Erlebnissen, die aus den Schwingungen sich ergeben, mit einem Worte, in den Tonerlebnissen, vorkommen.

Die rhythmische Verwandtschaft der Schwingungsfolgen und die Tonerlebnisse.

Hier ist nun die erste Frage die, was wir unter den „Tonerlebnissen" verstehen oder in diesem Zusammenhang verstehen müssen.

Zunächst wird, wer dies Wort hört, zweifellos an die Empfindungs**inhalte** denken, an die akustischen Phänomene, die Tonbilder, kurz die Bewufstseinsinhalte, um deren willen wir zunächst von Tönen sprechen. In diesen aber kommt zweifellos von jenen Schwingungen und Schwingungsverhältnissen nichts vor.

Indessen diese Töne werden **empfunden**. Die Empfindungsinhalte, die akustischen Phänomene, die Bilder, die wir Töne nennen, kommen zustande, indem ein akustischer Reiz auf das Ohr und weiterhin auf die Seele wirkt, und sie **erregt**. Und in diese Erregungen oder diese psychischen Vorgänge, die den Empfindungsinhalten zu Grunde liegen, in die „Tonerlebnisse" in **diesem** Sinne, mit einem Wort, in die **Tonempfindungsvorgänge**, können allerdings und müssen jene physikalischen Schwingungen hinüberklingen.

Ich sage genauer, wie dies gemeint ist. Blicken wir zunächst noch einmal auf die Schwingungsverhältnisse. Die Folge von 100 Schwingungen in der Sekunde ergibt einen bestimmten Ton. Diese Schwingungsfolge nun schliefst einen bestimmten Rhythmus in sich. Unter diesem „Rhythmus" ist hier nichts verstanden als die Weise der Aufeinanderfolge von Elementen, die dadurch bestimmt ist, dafs eine bestimmte Zahl von Elementen, in unserem Falle Schwingungen, in einer bestimmten Zeit regelmäfsig sich folgen. Den „Rhythmus" der

Folge von 100 Elementen in der Sekunde bezeichnen wir kurz als Rhythmus 100. Dann müssen wir den Rhythmus der Folge von 200 Elementen in der Sekunde als Rhythmus 200 bezeichnen; u. s. w.

Diese beiden Rhythmen nun haben etwas Gemeinsames. Der Rhythmus 100 kehrt in dem Rhythmus 200 wieder. Auch die Folge von 200 Schwingungen ist eine Folge von 100 Elementen, nur nicht von 100 einfachen Elementen, sondern von 100 „Doppelelementen" oder 100 Einheiten aus je zwei Elementen. Wir können auch sagen, der Rhythmus 200 entsteht aus dem Rhythmus 100, indem jedes Element dieses letzteren wiederum in zwei Elemente auseinandergeht oder als Einheit von zwei Elementen sich darstellt.

Stellen wir jetzt gleich weiter einander gegenüber zwei Schwingungsfolgen mit den Rhythmen 200 bezw. 300. Auch diese haben den Rhythmus 100 gemein. Dagegen haben die Rhythmen der Töne von 200 und 250 Schwingungen nur den Rhythmus 50 gemein.

Fügen wir noch eine weitere terminologische Bestimmung hinzu. Den gemeinsamen Rhythmus zweier Schwingungsfolgen können wir auch jedesmal als den Grundrhythmus derselben bezeichnen. Es ist dann dort, bei den Folgen von 200 und 300 Schwingungen, der Rhythmus 100, hier, bei den Folgen von 200 und 250 Schwingungen, der Rhythmus 50 der Grundrhythmus.

In der Tat liegt ja jenen beiden Rhythmen der Rhythmus 100, diesen beiden der Rhythmus 50 zu „Grunde". Es ist in jenen der Grundrhythmus 100, in diesen der Grundrhythmus 50 in entgegengesetzter Weise „differenziert".

Nun ist die seelische Erregung, die durch die Folge der physikalischen Schwingungen ausgelöst wird, selbstverständlich durch die Beschaffenheit derselben bedingt. Und da ist es denn nun keine sonderbare, sondern eine durchaus natürliche Annahme, dafs auch diese Schwingungsrhythmen, die ja eben das unterscheidende Wesen der verschiedenen Schwingungsfolgen ausmachen, in den entsprechenden psychischen Erregungen irgendwie wiederkehren oder irgendwie in dieselben

„hinüberklingen". Ich sage „irgendwie", da wir ja die fraglichen seelischen Erregungen an sich, d. h. abgesehen von dem, was wir aus unseren Bewufstseinserlebnissen erschliefsen können, nicht kennen.

Dabei ist doch wiederum das Wesentliche nicht dies, dafs die Schwingungsrhythmen selbst in den Empfindungsvorgängen erhalten bleiben, sondern wichtig ist nur, dafs die Verhältnisse dieser Rhythmen in diesen psychischen Vorgängen weiter bestehen.

Rhythmische Verwandtschaft der konsonanten Tonempfindungen.

Ich nenne diese Annahme „natürlich". In Wahrheit ist sie notwendig und zwar aus mancherlei Gründen.

Erstlich: Konsonante Töne verschmelzen leichter miteinander als dissonante, d. h. sie werden leichter als ein einziger Klang gehört. Die Bedingung solcher Verschmelzung aber ist überall sonst die Gleichartigkeit. — Im übrigen wird von der Verschmelzung von Tönen zu Klängen weiter unten die Rede sein.

Und zweitens: Die in höherem Grade konsonanten Töne, speziell die vollkommen konsonanten, also diejenigen, die sich verhalten wie Grundton und Oktave, werden, wenn sie nacheinander gegeben sind, leicht miteinander verwechselt. Auch dies pflegt zu geschehen bei dem, was gleichartig ist.

Und damit hängt weiterhin das Dritte zusammen. Auch wenn wir einen Ton und seine Oktave nicht verwechseln, so ist doch die Oktave für unseren unmittelbaren Eindruck in gewisser Weise Dasselbe, wie der Grundton, nur eben in höherer Lage. Diesen Sachverhalt erkennen wir ausdrücklich an, indem wir die um eine Oktave von einander verschiedenen Töne mit gleichen Namen bezeichnen.

Und dazu kommt endlich das Wichtigste, nämlich die Tatsache des Konsonanzgefühles: Wir haben ein analoges Gefühl wie dieses Konsonanzgefühl in solchen Fällen, in welchen eine Übereinstimmung stattfindet.

Der Vergleich des Konsonanzgefühls mit analogen Gefühlen

erlaubt uns aber, die Übereinstimmung, welche dem Konsonanzgefühl zu Grunde liegen mufs, sogleich genauer zu bestimmen. Das Konsonanzgefühl ist nicht ein beliebiges Gefühl der „Übereinstimmung", sondern es ist ein Gefühl der lustvollen inneren Einheitlichkeit oder Einstimmigkeit, der inneren oder qualitativen Zusammengehörigkeit.

Ein solches nun entsteht, wie wir wissen, — nicht, wenn zwischen Erlebnissen irgend welche Gleichartigkeit stattfindet, sondern wenn dieselben ein Gemeinsames haben, und dieses Gemeinsame in ihnen nach verschiedenen Richtungen auseinandergeht oder in verschiedener und schliefslich gegensätzlicher Weise sich differenziert. Dafür sind uns im Bisherigen genügend zahlreiche Beispiele begegnet.

Darnach müssen wir auch in unserem Falle ein solches Gemeinsames und eine solche Differenzierung eines Gemeinsamen statuieren.

Genauere Bestimmung.

Reden wir aber genauer. Ich behaupte hier, wie man sieht, zunächst, dafs das Konsonanzgefühl jenem Gefühl der Einstimmigkeit, der inneren oder qualitativen Einheitlichkeit oder Zusammengehörigkeit, wie es sonst aus der Differenzierung eines Gemeinsamen, und nur daraus sich ergibt, gleichartig sei. An dieser Gleichartigkeit nun kann niemand zweifeln. Nächster Verwandter des Konsonanzgefühls ist das Gefühl der inneren Einstimmigkeit, das wir haben angesichts des wechselnden, aber durch einen gemeinsamen Grundrhythmus zusammengeschlossenen Rhythmus im Grofsen, z. B. angesichts des Rhythmus einer Folge von Trommelschlägen oder von Tönen, der im Einzelnen jetzt so jetzt so differenziert oder gegliedert erscheint, zugleich aber in seiner Grundform derselbe bleibt. Ebenso ist dem Konsonanzgefühl unmittelbar verwandt das Gefühl der Einstimmigkeit der Teile eines Bauwerkes, die verschiedene Formen zeigen, aber demselben architektonischen Gesetz ihrer Bildung gehorchen.

Zum Überflufs sei aber noch besonders hingewiesen auf die

bereits vorhin erwähnte Tatsache, dafs mit der Höhe des musikalischen Konsonanzgefühles die Höhe des Lustgefühles nicht unmittelbar Hand in Hand geht, sondern das Lustgefühl bis zu gewisser Grenze wächst, wenn das Konsonanzgefühl ein Gefühl minder einfacher Konsonanz ist. Auch in diesem Punkt stimmt das musikalische Konsonanzgefühl mit dem Gefühl der inneren Einstimmigkeit, wie wir es in jenen anderen Fällen, z. B. beim einheitlichen Bauwerk finden, überein. In allen solchen Fällen der Einstimmigkeit ergibt sich aber dieser Sachverhalt unmittelbar aus jener inneren Struktur des Einstimmigen, d. h. aus jener Tatsache der Differenzierung eines Gemeinsamen. Immer ist das Dasein des Gemeinsamen die Grundbedingung für das Gefühl der Einstimmigkeit, und andererseits doch die Höhe des Lustgefühles dadurch bedingt, dafs ein Grad der Mannigfaltigkeit, der Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit, zu dem Gemeinsamen hinzutritt, und zu ihm ein Gegengewicht bildet, oder ihm relativ das Gleichgewicht hält. Damit mindert sich zugleich jedesmal das Gefühl der Einstimmigkeit oder wird zum Gefühl einer minder einfachen Einstimmigkeit.

Verhält es sich aber so in allen sonstigen Fällen, dann mufs auch beim Gefühl der musikalischen Konsonanz das gleichartige Verhältnis zwischen Konsonanzgefühl und Lustgefühl eine gleiche Ursache haben.

Das Ergebnis von allem dem ist dies: Wir sind unbedingt zur Annahme genötigt, dafs auch in den Empfindungen der konsonanten Töne ein Gemeinsames sich findet, das in ihnen sich differenziert.

Zugleich mufs dieses Gemeinsame als ein umso umfassenderes, d. h. in umso höherem Grade die Empfindungen der Töne, oder die psychischen „Tonerlebnisse", Umfassendes und aneinander Bindendes gedacht werden, je konsonanter die Töne sind; es mufs eine umso gröfsere Gegensätzlichkeit diesem Gemeinsamen gegenübertreten, je mehr die Konsonanz an Vollkommenheit abnimmt.

Alles dies nun finden wir in den Rhythmen der physikalischen Schwingungen, die den konsonanten und minder konsonanten Tönen entsprechen. Wir finden darin ein solches

vereinheitlichendes Gemeinsame und eine solche Gegensätzlichkeit unmittelbar vor. Wir finden, je vollkommener die Konsonanz zweier Töne ist, in umso höherem Grade die physikalischen Schwingungsfolgen, die ihnen zu Grunde liegen, durch einen gemeinsamen Grundrhythmus an einander gebunden. Und wir finden, je mehr die Konsonanz der Dissonanz sich nähert, oder in sie übergeht, desto mehr den gemeinsamen Grundrhythmus durch Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit verdrängt. Es ist also in diesen physikalischen Schwingungen unmittelbar dasjenige gegeben, was wir für die „Töne", d. h. für die „psychischen Tonerlebnisse" oder die Tonempfindungsvorgänge — unabhängig davon — auf Grund der Tatsache des Konsonanzgefühles fordern müssen.

Und da ist nun die Annahme unvermeidlich, dafs zwischen Beidem ein innerer Zusammenhang bestehe, dafs mit einem Worte die „rhythmische Verwandtschaft" der physikalischen Schwingungsfolgen die Verwandtschaft, die wir den entsprechenden Tonerlebnissen zuerkennen müssen, begründe. Man wird nicht annehmen, dafs jene rhythmische Verwandtschaft zwischen den musikalischen Schwingungsfolgen auf dem Wege zur Seele oder zum Gehirn verloren, und hier durch ein Wunder von neuem erzeugt werde.

Dies heifst, wir müssen dabei bleiben, zu sagen: Die physikalischen Rhythmen „klingen irgendwie" in die Tonerregungen oder Tonempfindungsvorgänge „hinein". Sie tun dies zum mindesten in der Art, dafs die rhythmischen Verhältnisse dabei erhalten bleiben.

Damit haben wir eine mögliche, und ich füge hinzu, die nach psychologischen Gesetzen einzig und allein mögliche Erklärung der Konsonanz und Dissonanz gewonnen.

Theorie der Tonrhythmen.

Kehren wir jetzt zurück zu den Tönen von 200 und 300 Schwingungen. Die hier gegebenen Rhythmen lassen wir nunmehr vollkommen ruhigen Gewissens in die durch die Schwingungsfolgen erzeugten seelischen Erregungen hinüber-

klingen. Wir betrachten also auch diese irgendwie als aus einander folgenden Erregungselementen bestehend, oder denken sie in solche auflösbar. Und wir nehmen an dafs diese Folgen von Elementen sich zu einander verhalten wie 200:300 oder wie 2:3.

Dann haben auch diese Tonerregungen einen Rhythmus gemein. Dieser Rhythmus ist in jedem der beiden Töne für sich betrachtet nicht „Grundrhythmus"; er ist es nur der Möglichkeit nach. Neben ihm sind viele andere Grundrhythmen der Möglichkeit nach in jedem der beiden Töne enthalten. Aber jener Rhythmus wird zum gemeinsamen Grundrhythmus, indem die Tonerregungen zusammentreffen. In diesem Zusammentreffen fixiert jede der Tonerregungen in der anderen den gemeinsamen Rhythmus, hebt ihn heraus, kurz macht ihn zum tatsächlichen Grundrhythmus.

Und dieser Grundrhythmus erscheint nun in dem einen Ton in der einen, im anderen in der anderen Weise differenziert.

In dem Grundrhythmus der beiden Töne ist aber umsomehr das Ganze dieser beiden Töne enthalten oder durch sie repräsentiert, der Grundrhythmus schliefst also in umso höherem Grade die beiden Töne zumal in sich, je einfacher das Schwingungsverhältnis und damit das Verhältnis der in den einzelnen Tonerlebnissen gegebenen Rhythmen ist. Es sind also auch, je einfacher die Schwingungsverhältnisse sind, umsomehr die beiden Tonerlebnisse durch den gemeinsamen Grundrhythmus innerlich vereinheitlicht. Und da die Konsonanz nichts ist, als solche Vereinheitlichung, so wächst die Konsonanz notwendig mit der Einfachheit der Schwingungsverhältnisse.

Diese Vereinheitlichung der konsonanten Töne in einem einzigen Grundrhythmus findet statt, wenn Töne simultan, und ebenso, wenn sie nacheinander gegeben sind. Auch im letzteren Falle treffen ja die Töne, falls nicht einer über dem anderen völlig vergessen wird, in der Seele zusammen. Nur ist das Zusammentreffen hier ein Hinzutreten des einen Tones zu dem bereits vorhandenen anderen.

Der Klang als System von „Tonrhythmen".

Die Töne, von denen ich hier sprach, waren einfache Töne, d. h. solche, wie sie aus einfachen Folgen von Schwingungen oder regelmäfsigen Folgen einfach pendelartiger Oszillationen der Teile eines tönenden Körpers und weiterhin der umgebenden Luft sich ergeben. Die „Klänge" aber, mit welchen die Musik operiert, sind nicht solche einfache Töne, sondern sie sind — Klänge. D. h. sie sind Produkte der Verschmelzung einer gröfseren oder geringeren Anzahl einfacher Töne.

Als Beispiel diene der Klang der Klaviersaite. Eine Klaviersaite werde angeschlagen; dann schwingt nicht nur diese Saite als Ganzes oder im Ganzen, sondern sie schwingt gleichzeitig in ihren Hälften, ihren Dritteln, ihren Vierteln u. s. w. D. h. während die ganze Saite hin- und herschwingt, schwingen gleichzeitig ihre Hälften, Drittel, Viertel u. s. w., auch noch für sich.

Daraus nun ergeben sich verschiedene Schwingungsfolgen. Schwingt etwa die ganze Saite in der Sekunde 100 Mal hin und her, so beträgt die Zahl der Schwingungen, welche die halben, drittel, viertel Saiten u. s. w. gleichzeitig und in der gleichen Zeit ausführen, der Reihe nach 200, 300, 400 u. s. w. Allen diesen Schwingungsfolgen aber entsprechen Töne. Diese Töne nehmen, wie man sieht, sukzessive an Höhe zu. Indem sie aber an Höhe zunehmen, nehmen sie zugleich an Stärke ab.

Diese Töne nun stehen in einfachsten Schwingungsverhältnissen. Sie verhalten sich hinsichtlich der Schwingungsanzahlen zu einander wie 1:2:3:4 u. s. w. Bezeichnen wir den tiefsten dieser Töne, also denjenigen, der aus den Schwingungen der ganzen Saite sich ergibt, wiederum der Einfachheit halber mit C, so sind die Töne, die sich aus den Schwingungen der halben, drittel, viertel Saiten ergeben, der Reihe nach die Oktave c dieses Tones; seine Duodezime oder die Quinte dieser Oktave g; die zweite Oktave c′, die Terz dieser zweiten Oktave e′ u. s. w.

Diese Töne nun werden nicht für sich gehört, sondern an die Stelle derselben tritt für die Gehörsempfindung, allgemeiner

gesagt für das Bewufstsein, der „Klang“. Die Töne sind „objektiv“, d. h. als physikalische Vorgänge gegeben. Sie treffen auch an das Ohr und erregen die Seele. Aber die seelischen Erregungen, die Tonempfindungsvorgänge, rufen nicht jeder für sich den ihm zugehörigen Ton ins Dasein, sondern sie vereinigen sich zur Hervorbringung des einzigen akustischen oder Tonbildes, das wir Klang nennen. In dieser Vereinigung der Tonempfindungsvorgänge zur Hervorbringung des einzigen akustischen Bildes, Klang genannt, besteht die „Verschmelzung“ der Töne zum Klang.

Weil die Töne in solcher Weise zum Klang verschmelzen, heifsen sie „Teiltöne“ des Klanges. Der tiefste und normaler Weise stärkste unter ihnen, in unserem Falle das C, ist der „Grundton“ desselben; die übrigen Töne heifsen die „Obertöne“ desselben.

Jeder Klang hat seine bestimmte Höhe. Diese Höhe fällt mit der Höhe des Grundtons zusammen. Der Grundton bestimmt also die Höhe des Klanges. Dagegen macht sich das Dasein der Obertöne im Bewufstsein nur bemerkbar in der Klangfarbe des Klanges. Der Klang hat je nach der Anzahl und Stärke der Obertöne überhaupt, oder bestimmter unter ihnen, diese oder jene Klangfarbe.

Ich sage, die einzelnen Teiltöne des Klanges werden nicht für sich gehört. So verhält es sich in der Tat, so lange und so weit der Klang als Klang für mich besteht, d. h. so lange die Tonempfindungsvorgänge zu dem einen Klang verschmelzen. Es können aber auch einzelne dieser Vorgänge verselbständigt werden. Dann wird der entsprechende Ton herausgehört, der Klang wird „analysiert“. Soweit diese Analyse stattfindet, hört der Klang auf, Klang zu sein; er wird zum Zusammenklang. Die „Analyse“ eines Klanges ist die Verselbstständigung einzelner Tonempfindungsvorgänge, wodurch diese in Stand gesetzt werden, statt mit den anderen zum Klang zu verschmelzen, den ihnen für sich allein zugehörigen Empfindungsinhalt ins Dasein zu rufen. — Im übrigen hat diese Klanganalyse für uns keine weitere Bedeutung.

Alle Teiltöne eines Klanges haben nach dem, was oben

über ihre Schwingungsverhältnisse gesagt wurde, einen einzigen Grundrhythmus gemein, nämlich den Rhythmus, der unmittelbar in dem Grundton gegeben ist. In unserm Falle ist dies der Rhythmus 100. Und alle Teiltöne des Klanges sind Differenzierungen dieses Grundrhythmus. Der Klang ist also ein absolut einheitliches, zugleich mehr oder minder reiches System von „Tonrhythmen", absolut einheitlich darum, weil ein einziger Grundrhythmus für alle Töne die Basis bildet. Hieraus verstehen wir das Gefühl der inneren Einheitlichkeit oder der Einstimmigkeit mit sich selbst, das wir angesichts des musikalischen Klanges haben. Und wir verstehen den Lustcharakter dieses Gefühles.

Verschiedene Klänge.

Der Klang, den ich bisher voraussetzte, ist der Normalklang. Darunter verstehe ich denjenigen, in welchem alle möglichen Teiltöne gegeben sind, zugleich so, dafs sie an Stärke nach oben zu sukzessive abnehmen.

Es kann nun aber auch geschehen, dafs in einem Klang die höheren Obertöne fehlen, oder zum mindesten nur die niedrigeren erhebliche Stärke haben. Es fügen sich etwa in einem Klang zu seinem Grundton aus 100 Schwingungen nur der erste und zweite Oberton, oder was dasselbe sagt, der zweite und dritte Teilton, also zum „Grundton" von 100 Schwingungen die Töne von 200 und 300 Schwingungen.

Diese Töne nun stehen mit dem Grundton in besonders einfachen Schwingungsverhältnissen, nämlich 1:2 und 2:3. Ein solcher Klang ist also in sich möglichst konsonant. Zugleich aber ist er arm, es fehlt die reichere Differenzierung des Grundrhythmus. — Davon haben wir ein entsprechendes Gefühl, ein Gefühl des allzu Einfachen, relativ Leeren.

Lassen wir aber jetzt in einen solchen Klang sukzessive auch die höheren Obertöne hineintreten, oder nehmen an, dafs sie gröfsere Kraft gewinnen. Dann wird der Klang reicher, voller, interessanter.

Werden schliefslich die hohen Obertöne zu stark, dann

verwandelt sich dieser Charakter in einen Charakter des Scharfen, des relativ Dissonanten, vielleicht des Schmetternden. Dabei ist zu bedenken, dafs die hohen Obertöne unter einander in weniger einfachen Schwingungsverhältnissen stehen als die niedrigeren. So stehen etwa der siebente und neunte Teilton im Verhältnis von 7:9. Und dies ist schon ein entschiedenes Dissonanzverhältnis. Trotz solcher Dissonanz bleibt doch der Klang im Ganzen konsonant, d. h. innerlich einheitlich und demgemäfs befriedigend, so lange diese Dissonanz in genügendem Mafse den Konsonanzen, die zwischen den niedrigeren Teiltönen bestehen, untergeordnet bleibt.

Besondere Erwähnung verdienen endlich noch die Klangfarben, die entstehen, wenn entweder die ungeradzahligen oder die geradzahligen Teiltöne ausfallen oder allzu schwach werden. Die geradzahligen Teiltöne, also der zweite, vierte, sechste, achte u. s. w., verhalten sich zueinander wie 2:4:6:8 u. s. w. Diese Schwingungsverhältnisse sind vor denjenigen, die zwischen den ungeradzahligen Teiltönen bestehen, 3:5:7:9:11, durch Einfachheit ausgezeichnet; 2:4, ebenso 4:8, = 1:2; 4:6, ebenso 8:12, = 2:3 u. s. w.; dagegen läfst sich das Verhältnis zwischen den ungeradzahligen Teiltönen, etwa 5:7, 7:9, 9:11, nicht in solcher Weise auf einfachere Verhältnisse reduzieren.

Daraus erklärt sich das Näselnde, Entzweite, Getrübte gewisser musikalischer Klangfarben, etwa der Oboe, der Klarinette, und das Klimpernde anderer Klangfarben. Bei jenen sind die geradzahligen, bei diesen die ungeradzahligen Teiltöne ganz oder teilweise ausgefallen oder haben geringere Kraft.

Viertes Kapitel: Anfangsgründe der Musikästhetik.

Prinzip der Zweizahl.

Vom einfachen Klang war im Vorstehenden die Rede. Dieser aber repräsentiert in gewisser Weise das Ganze der Musik. Der Klang, sagte ich, ist ein rhythmisches System, aufgebaut auf einem Grundrhythmus. Dieser Grundrhythmus wird in den

Rhythmen der einzelnen Töne mehr oder weniger reich differenziert. Ein solches rhythmisches System aber ist jedes musikalische Ganze; es ist ein in einem Moment gegebenes, oder ein in der Zeit entstehendes System dieser Art.

Hier ist nun aber noch eine Tatsache besonders ins Auge zu fassen. Nehmen wir wiederum an, zwei gleichzeitig gegebene oder sich folgende Töne stehen im Quintenverhältnis, verhalten sich also hinsichtlich der Schwingungszahlen wie 2:3. Der eine Ton ergebe sich aus 200, der andere aus 300 Schwingungen in der Sekunde. Wir nennen die Töne wiederum C und G.

Dann wird, wie gesagt, der Rhythmus 100 zum Grundrhythmus beider Töne. Dieser Grundrhythmus ist in beiden Tönen nach verschiedenen Richtungen differenziert. Dabei aber ist die Weise, wie in diesen beiden Tönen der Grundrhythmus differenziert ist, nicht nur verschieden, sondern charakteristisch verschieden.

Im Ton von 200 Schwingungen ist, wie schon oben gesagt, der Rhythmus 100 nicht gegeben als Folge von 100 Elementen, sondern als Folge von 100 Einheiten aus je zwei Elementen; im Ton aus 300 Schwingungen als eine Folge von 100 Einheiten aus drei Elementen. Dort sind also, indem die beiden Töne zusammentreffen, je zwei, hier je drei Elemente zur Einheit eines Grundrhythmus-Elementes zusammengefafst.

Nun wissen wir, die Zusammenfassung von je zwei Elementen einer Folge von gleichen Elementen ist die einfachste und natürlichste Art der Zusammenfassung sukzessiver Elemente überhaupt. Sie ist die in sich gegensatzloseste. Vielmehr, sie ist die einzig in sich gegensatzlose oder die schlechthin natürliche. Sie allein entspricht vollkommen dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen. Dagegen trägt die Zusammenfassung von je drei Elementen, noch mehr die von 5 oder 7 Elementen — weil dieselben in wachsendem Mafse diesem Prinzip zuwiderlaufen, — ein Moment des Widerstreites in sich. Ich bitte hier des auf Seite 299 ff. Gesagten sich zu erinnern.

Es ist also auch die Differenzierung des Grundrhythmus 100 im Ton von 200 Schwingungen die einzig in sich gegen-

satzlose und schlechthin natürliche. Sie ist diejenige, bei der in den Grundrhythmus nichts Fremdes oder Störendes hineinkommt. Dagegen bringt die Differenzierung, die ihm in den Tönen von 300, 500, 700 Schwingungen zu teil wird, in wachsendem Maſse in den Grundrhythmus ein fremdes und störendes Moment, ein Moment der Entzweitheit oder des Widerstreites hinein.

Ich füge gleich hinzu: Was von der Differenzierung des Rhythmus 100 im Ton von 200 Schwingungen gilt, das gilt, obzwar in abnehmendem Grade, auch von den Differenzierungen desselben Rhythmus im Ton von 400, 800 u. s. w. Schwingungen.

Grundgesetz der Musik.

Hieraus wird zunächst eine bereits bezeichnete Tatsache begreiflich. Oktavenschritte erscheinen nicht eigentlich als Fortgang zu einem Neuen, sondern als Wiederholungen Eines und Desselben, nur in höherer Lage.

Weiterhin erklärt sich aber aus dem bezeichneten Umstande folgende für alle Tonkunst entscheidende Tatsache.

Die in den Tönen von 200, weiterhin von 400, 800 Schwingungen u. s. w. gegebenen Differenzierungen eines Grundrhythmus 100 sind, als Differenzierungen, die in den Grundrhythmus nichts Fremdes oder keinerlei Widerstreit hineinbringen, in abnehmendem Grade unmittelbare Repräsentanten eben dieses Grundrhythmus. Sie sind mit ihm relativ identisch. Sie sind also im Zusammentreffen mit den Tönen von 300, 500, 700 Schwingungen diesen gegenüber relative Grundrhythmen. Sie sind für sie die Basis. Sie verhalten sich zu ihnen wie die Ruhe zur Bewegung, wie das Insichbleiben zum Aussichherausgehen, wie die Gleichgewichtslage zur Aufhebung derselben, wie die volle Einheitlichkeit zur Getrübtheit.

Nun liegt in jedem Gegensatz oder Widerstreit die Tendenz, sich selbst aufzuheben. Es liegt in der Aufhebung des Gleichgewichts die Tendenz, zur Gleichgewichtslage zurückzukehren. Es tendieren also im Zusammen eines Tons von 300, 500, 700 Schwingungen mit einem Ton von 200, 400, 800 Schwing-

ungen jene nach diesen hin, streben nach ihnen, als ihrem Gravitationszentrum, zielen auf sie, als ihren natürlichen Schwerpunkt, oder mit einem früheren Ausdruck, jene ordnen sich diesen naturgemäfs unter.

Kürzer gesagt: — Treffen Töne zusammen, die sich zueinander verhalten wie $2^n : 3, 5, 7$ u. s. w., so besteht eine natürliche Tendenz der letzteren zu den ersteren hin; es besteht eine Tendenz der inneren Bewegung, in den ersteren zur Ruhe zu kommen. Jene suchen diese als ihre natürliche Basis, als ihren natürlichen Schwerpunkt, als ihr natürliches Gravitationszentrum.

Dies ist naturgemäfs umsomehr der Fall, je kleiner das n ist. n ist aber am Kleinsten, wenn es gleich 0 ist. Und 2^0 ist gleich 1. D. h. die vollkommenste Ruhelage und das letzte Gravitationszentrum solcher Töne bleibt immerhin der absolute Grundrhythmus.

Dur- und Molldreiklang.

Hieraus nun verstehen wir zunächst den besonderen Charakter und die besondere Stellung des Dur-Dreiklanges, etwa C E G. G steht zu C im Verhältnis 3:2, E zu C im Verhältnis 5:4. Vor allem G, dann aber auch E, weist demnach auf C als seine Basis hin.

Dieser Hinweis wird verstärkt durch den Umstand, dafs E und G zueinander im Verhältnis von 5:6 stehen, also mit einander nicht allzu nah verwandt sind, sondern in relativem Widerstreit zu einander stehen, und keiner in dem andern seine natürliche Basis hat. Auch hier liegt im Widerstreit unmittelbar die Tendenz des Heraustretens aus demselben, oder die Tendenz seiner Lösung. Dadurch wird der Hinweis der beiden Töne auf den Ton, auf den sie schon ohne dies natürlicherweise hingravitieren, gesteigert. — Aus allem dem ergibt sich die besondere Einheit und Geschlossenheit des Dur-Dreiklanges, das feste und einheitliche Stehen desselben auf seiner Basis C.

Vergleichen wir damit gleich den Moll-Dreiklang C Es G. Hier weist G auf C, wie vorhin. Aber dasselbe G weist zu-

gleich auf Es als seine Basis hin. Dagegen stehen jetzt C und Es in einem Verhältnis des relativen Widerstreites. Dieser Akkord steht also auf zwei Füfsen. Daher der Eindruck der Entzweitheit, Getrübtheit, des relativ Dissonierenden, den wir angesichts des Mollakkordes gewinnen.

Grundgesetze der Melodie.

Nicht minder wird nun aber aus den im Obigen gegebenen Voraussetzungen die innere Gesetzmäfsigkeit der Melodie verständlich. Nehmen wir jetzt an, es folgen sich die Töne C und G; dann macht es einen grundsätzlichen Unterschied, ob der eine, oder ob der andere dieser Töne der erste ist; die Folge C—G klingt, wie das Heraustreten aus der Ruhelage oder der Lage des Gleichgewichtes, die Folge G—C wie, die Rückkehr in dieselbe. Jene klingt wie eine Frage, diese wie eine Antwort.

Auch dieser Sachverhalt folgt unmittelbar aus dem vorhin Gesagten.

Und auch hier nun gilt die Regel: Das Heraustreten aus der Lage des Gleichgewichtes fordert die Rückkehr in dieselbe; die Frage fordert die Antwort. Allgemeiner gesagt: Jede Gegensätzlichkeit oder jeder Widerstreit trägt in sich selbst die Tendenz der Aufhebung, oder der Herstellung der qualitativen Einheitlichkeit.

Im übrigen müssen wir aber zum Verständnis der Melodie noch Eines hinzunehmen. Auch die Nachbarschaft der Töne hat eine ästhetische Bedeutung; nicht die Nachbarschaft beliebiger Töne, wohl aber solcher, die in relativ einfachen Schwingungsverhältnissen stehen, und von denen der eine in gewissem Grade auf den andern als seine Basis hinweist. Die Wirkung der Verwandtschaft solcher Töne und insonderheit dieses Hinweises wird durch die Nachbarschaft gesteigert. Der Übergang von einem zum anderen erscheint, so können wir kurz sagen, natürlicher. Dies Verhältnis besteht innerhalb der Cdur-Tonleiter z. B. zwischen H und D einerseits und dem benachbarten C andererseits.

Antagonismen der Dominanten und der Tonika.

Hiermit nun sind die obersten Voraussetzungen gegeben für die Gesamtbetrachtung der Melodie. Ich rede dabei ausschliefslich von der Melodie, die sich auf der diatonischen Leiter aufbaut. Auf dieser pflegen aber jetzt überhaupt die Melodien sich aufzubauen. Zugleich nehmen wir der Einfachheit halber an, die Melodie verlaufe in C dur.

Eine solche Melodie besteht zunächst aus den Tönen der C dur-Tonleiter. Diese Töne heifsen der Reihe nach C D E F G A H C. Hier verhält sich, wie schon gesagt, G zu C wie 3:2, E zu C wie 5:4. Diese Töne G und E bauen sich darnach in einfachster Weise auf C als ihrer Basis auf; sie sind einfachste Differenzierungen des Grundrhythmus des Tones C.

In gleicher Weise bauen sich aber weiterhin die Töne H und D auf dem G auf. Sie sind einfachste Differenzierungen des Rhythmus dieses Tones. G H D ist der Dur-Dreiklang auf G, sowie C E G der Durdreiklang auf C.

Endlich bauen sich wiederum in gleicher Weise A und C auf dem F auf. F A C ist der Dur-Dreiklang auf F. Die Dur-Tonleiter schliefst also drei Dreiklänge in sich. Alle Töne derselben fassen sich in diesen drei Akkorden zusammen.

Diese Dreiklänge stehen aber zugleich zu einander in verschiedenartiger Beziehung. C ist die natürliche Basis für E und G; und sofern G am unmittelbarsten auf C sich aufbaut, und G seinerseits wieder die Basis ist für H und D, ist C zugleich, obzwar in weniger unmittelbarer Weise, die Basis für H und D. Es ergibt sich daraus ein System von Tönen C E G H D mit C als Basis.

Andererseits hat das C selbst zusammen mit dem A seine Basis in F. Und sofern C in unmittelbarster Weise auf F sich aufbaut, und auf ihm unmittelbar die E und G sich aufbauen, ist F, obzwar wiederum in weniger unmittelbarer Weise, zugleich Basis für E und G. Hier ergibt sich das System F A C E G mit F als Basis.

Diese beiden Systeme schliefsen wiederum alle Töne der Leiter in sich. Es geht also die Leiter in diese zwei Systeme

das System C E G H D mit C, und das System F A C E G mit F als Basis, auseinander. Jeder Ton weist auf die Basis des Systems, dem er angehört, als seine Basis hin. Es scheinen also, wenn wir aus diesen sämtlichen Tönen der Leiter eine Melodie gebildet denken, die sich folgenden Töne einerseits auf C, andererseits auf F als ihre natürliche Basis oder ihren natürlichen Gravitationspunkt hinweisen oder hindrängen zu müssen.

So verhält es sich denn auch zunächst in der Tat. So lange die Melodie in den Tönen C, E, G, H, D sich bewegt, bleibt sie in der Sphäre oder unter der Herrschaft des C. Indem dann das F und das A hinzutreten, gerät sie in eine dem C fremde Sphäre; sie wird in die Herrschaftssphäre des F hinübergezogen. Und dabei ist besonders bemerkenswert, dafs das C selbst geeignet ist, die Melodie in diese ihm fremde Sphäre hinüber zu leiten.

Dazu müssen wir dann aber noch hinzunehmen, dafs doch auch die Töne H und D unmittelbar nicht in C, sondern in G ihre natürliche Basis haben. Insofern erhebt auch das G den Anspruch, Basis oder Grundrhythmus, kurz herrschendes Element in der Melodie zu sein.

Diesen gesamten Sachverhalt pflegt man dadurch anzuerkennen, dafs man G, ebenso wie F, als Dominant, jenes als obere, dies als untere Dominant, innerhalb der Tonleiter und der aus ihren Tönen bestehenden Melodie, bezeichnet.

Zu diesen „Dominanten", d. h. herrschenden Tönen der Leiter, tritt, wie man sieht, als dritte das C. Dies C aber heifst, vermöge seiner ausgezeichneten Stellung — wovon sogleich — nicht Dominant, sondern Tonika.

Wesen der Melodie.

Die Melodie nun ist ein, in der Folge von Tönen oder Klängen entstehendes oder sich aufbauendes System von Tonrhythmen. Die einheitlich abgeschlossene Melodie ist ein einheitliches und abgeschlossenes System dieser Art.

Dazu gehört aber die Einheit eines die ganze Melodie be-

herrschenden Grundrhythmus. Dazu ist ihrer Natur nach die Tonika C bestimmt. Die Melodie geht von dieser Tonika oder diesem Grundrhythmus unmittelbar aus, oder sie führt ihn durch verwandte, und auf ihn hinzielende Töne — vor allem die Quinte G — ein. Sie verläfst dann diesen Grundrhythmus, diese Basis, diese Gleichgewichtslage, und nimmt den Widerstreit, die Entzweiung, den Antagonismus in sich auf. Aber sie nimmt ihn auf, um ihn zu überwinden. Indem sie dies tut, bringt sie die Tonika zur endgültigen unbestrittenen Herrschaft und macht sie damit erst eigentlich zur „Tonika". Die Melodie ist die Geschichte einer solchen Entzweiung und Versöhnung; die Geschichte dieses Kampfes und dieser Überwindung.

Diese Geschichte nun kann eine einfachere und minder einfache, und sie kann eine längere und eine kürzere sein. Der zu überwindende Antagonismus ist ein einfacher oder ein mehrfacher; die Bewegung geht in einfacher oder sukzessive in mehrfacher Richtung in den Widerstreit hinein, um ihn zu lösen. Sie löst ihn auf dem einfachsten Wege, oder auf diesen oder jenen Umwegen, mit einem Male, oder in Stufen.

Schon die Quinte und die Terz der Tonika bedeuten, wie wir sahen, eine Aufhebung der „Gleichgewichtslage" oder einen relativen Widerstreit. Indem die Melodie sich in diesen Widerstreit hineinbegibt und aus ihm zu sich selbst zurückkehrt, entsteht eine einfachste Melodie.

Andererseits kann die Melodie über die Töne der diatonischen Leiter herausgehen zu „leiterfremden" Tönen, und so die Möglichkeiten des Widerstreites und der Lösung desselben vermehren. Die Lösung entspricht jedesmal in ihrem besonderen Charakter der Art des Widerstreites.

Auch die Molltonart schliefst, im Vergleich mit der Durtonart eigenartige neue Möglichkeiten des Widerstreites und entsprechende Wege der Lösung in sich.

Indessen wir wollen hier zunächst ausschliefslich reden von der Melodie, die einerseits aus allen, andererseits zugleich nur aus den Tönen der Durtonleiter besteht.

Melodie aus der diatonischen Leiter.

In einer solchen Melodie nun besteht nach oben Gesagtem vor allem ein Gegensatz von drei Tönen, die den Anspruch erheben, den einheitlichen Grundrhythmus des rhythmischen Systems zu repräsentieren, in dessen sukzessivem Aufbau die Melodie besteht. Es streiten sich die drei Töne C, G und F um die Herrscherwürde in dem rhythmischen System, oder um die Ehre endgültige einheitliche Basis desselben zu sein.

Dabei erscheint aber wiederum ein Gegensatz, nämlich der zwischen C und F, als der Grundgegensatz. Die Weise der Schlichtung dieses Gegensatzes oder der Überwindung dieses Konfliktes ist für das Werden der Einheit des rhythmischen Systems aus dem Widerstreit heraus und durch ihn hindurch, d. h. für das Werden der Melodie, vor allem entscheidend. Sie ist zugleich typisch für die Lösung des Widerstreites überhaupt.

Doch beginnen wir mit dem Einfacheren. Es seien zunächst die Quinte und die grofse Terz, also, unter Voraussetzung der Melodie in Cdur, G und E, in die Melodie eingetreten. Diese weisen unmittelbar auf C hin; und zwar, wenn sie beide gegeben sind, aus dem oben schon angedeuteten Grunde, mit verstärkter Kraft: E und G sind vermöge ihres Verhältnisses 5:6 zu einander relativ dissonant, und sie weisen auch nicht einer auf den anderen in der Weise hin, wie ein Ton auf einen anderen, der ihm gegenüber Grundrhythmus ist, hinweist.

Lassen wir dann zu den Tönen C, E und G weiterhin die Töne H und D hinzutreten. Jetzt wird G für diese letzteren Töne zum unmittelbaren Grundrhythmus. Aber die Bewegung kann von diesen Tönen in einfachster Weise zu C zurückgeführt werden. Einmal vermöge des Umstandes, dafs G in unmittelbarster Weise das C zu seinem Grundrhythmus hat. Zum Anderen vermöge der Tatsache, dafs H und D nicht nur, obzwar weniger unmittelbar, das C zu ihrem Grundrhythmus haben, sondern dafs sie auch dem C in der Leiter unmittelbar benachbart sind. Vermöge dieses doppelten Umstandes geht, wie schon gesagt, die Bewegung in besonders natürlicher Weise von H und D zu dem benachbarten C. H und D sind geeignet, be-

sonders zwanglos, und zugleich unmittelbar, zu C über- bezw. zurückzuleiten. Sie heifsen darum die „Leittöne“ zu C.

Endlich stehen die H und D zu einander im gleichen Verhältnis 5:6, wie E und G. Und dies besagt auch hier, dafs das Zusammentreffen dieser Töne mit besonderer Kraft auf den Ton hindrängt, zu dem sie beide ihrer Natur nach hinführen können. Und dieser Ton ist wiederum einerseits mittelbar, durch G hindurch, andererseits, vermöge jener Nachbarschaft an C, unmittelbar, der Ton C.

Aus allen diesen Momenten nun ist verständlich, wie G dazu gelangen kann, seinen Herrschaftsanspruch, nachdem derselbe aktuell geworden ist, alsbald an C abzutreten.

Antagonismus der Tonika und der Quart.

Indessen typisch ist, wie gesagt, in der Melodie von der hier vorausgesetzten Art vor allem der Antagonismus zwischen C einerseits, und seiner Quart, also F, andererseits. Der Herrschaftsanspruch des F ist ein entschiedenerer und bedarf darum entschiedenerer Mittel der Überwindung. Obgleich dieselben entschiedener sind, so sind sie doch den soeben bezeichneten Mitteln der Überwindung des Herrschaftsanspruches des G, der „oberen Dominant“, gleichartig. Aber ich gehe in diesem Falle, der besonderen Wichtigkeit halber, auf den Sachverhalt spezieller ein. Damit wird zugleich das soeben Gesagte deutlicher.

Solange der Gegensatz des C und F ungeschlichtet bestehen bleibt, kann eine einheitliche Melodie aus den sämtlichen Tönen der Leiter nicht zustande kommen: Die Melodie erscheint vermöge desselben zunächst zweigeteilt. Sie schwebt zwischen den beiden Fundamenten, Basen, Ziel- oder Ruhepunkten: C und F.

Umgekehrt, soll trotz dieses Antagonismus eine einheitliche Melodie zustande kommen, so mufs derselbe überwunden werden. Es mufs der Widerstreit des Hinstrebens der Melodie einerseits nach der Basis C und andererseits nach der Basis F gelöst werden.

Diese Lösung nun kann wiederum vermöge eines dreifachen Tatbestandes vollbracht werden.

Einmal: — Die Töne der Leiter stehen zu C im Ganzen in innigerer verwandtschaftlicher Beziehung als zu irgend einem sonstigen Ton der Leiter. Auch die Quart F und die Sext A sind mit C eng verwandt. F verhält sich zu C wie 4:3, A zu C wie 5:3. Andererseits gibt es freilich in der Leiter auch Töne, die zu C in geringerer verwandtschaftlicher Beziehung stehen; nämlich die Sekunde D, die sich zu C verhält wie 9:8 und die grofse Septime H, die sich dazu verhält wie 15:8.

Aber wir sahen schon: Diese beiden Töne, die „Leittöne" zu C, sind besonders geeignet, zu C hinzuleiten.

Dagegen steht — dies ist der dritte Punkt — das F, und mit ihm das A, zu denselben Tönen D und H in einem Verhältnis der Dissonanz: F verhält sich zu H wie 45:32, zu D wie 27:32.

Hiermit ist jener dreifache Tatbestand bezeichnet. Ich zähle die Punkte noch einmal der Reihe nach auf: F, und weiterhin A, ist dem C nächst verwandt; H und D sind Leittöne zu C; und F, und mit ihm zugleich A, stehen zu diesen Leittönen in dissonanter Beziehung. Dieser dreifache Sachverhalt ermöglicht es, dafs der Antagonismus des C und des F, und jener beiden Systeme mit C und F als Basis, geschlichtet wird. Die Schlichtung geschieht aber zu Gunsten des C. Ich deute den Hergang der Sache kurz an.

Gesetzt, es tritt zu F und A oder zu einem von beiden das H oder D oder diese beiden, dann besteht, wie gesagt, zwischen jenen und diesen eine Dissonanz. Diese aber drängt aus sich selbst heraus zur Lösung. Und der Weg der Lösung nun ist bezeichnet durch die Beziehungen des F und A einerseits, des H und D andererseits zu C; ich meine die Beziehungen, die darin bestehen, dafs jene in besonders enger verwandtschaftlicher Beziehung zu C stehen, diese die natürlichen Leittöne zu C sind. Es ergibt sich daraus die Notwendigkeit des Fortganges von jener Dissonanz zu C. Die Dissonanz leitet aus sich selbst heraus die Bewegung in eindeutiger Weise zu diesem C.

So wird also durch H und D hindurch die Bewegung aus der Sphäre des F in die des C hinübergeleitet. Der Anspruch des F, neben C Herrscher des Ganzen zu sein, wird überwunden, und dem C die alleinige Herrschermacht gesichert. Erst um dieser Stellung willen, die C im Ganzen gewinnt, heifst C die Tonika des Ganzen.

Vermittlerrolle der Dominantsept.

In dem oben Gesagten ist nun aber noch eine Lücke. Wir verstehen jetzt, wie F dem C sich unterordnen und zur Anerkennung oder Bestätigung seines Herrscherrechtes hinführen kann. Aber wie kommt F überhaupt in die Melodie hinein? Die Melodie ist ein überall einheitliches, und mit innerer Gesetzmäfsigkeit fortschreitendes Ganze; überall wird in ihr notwendig Eines aus dem Andern. Eines führt zum Anderen hin. Es mufs also die Melodie auch zu F hinführen. Es geht nicht an, dafs dies F sozusagen aus einer fremden Welt hereinkomme.

Nun sahen wir schon, C weist auf F als seine Basis. Aber dies genügt nicht. Es bedarf auch eines inneren Zusammenhanges und eines natürlichen Fortganges von dem rhythmischen System auf der Quint zu F.

Ein solcher nun ist gegeben, wenn F gefafst wird als natürliche Septime von G.

Diese verhält sich zu G wie 7:4. Die Quint G, weiterhin die Töne H und D, endlich diese natürliche Septime des G, verhalten sich zueinander wie 4:5:6:7. Sie ergeben zusammen den „Dominantseptakkord“.

Diese Septime von G nun fällt mit der Quart, genauer mit der um eine Oktave erhöhten Quart von C annähernd zusammen. Gesetzt, C sei ein Ton von 24, dann ist jene Septime ein Ton von 63 Schwingungen. Von ihm unterscheidet sich jene Quart um eine einzige Schwingung. Die Schwingungszahl dieser letzteren ist unter der gemachten Voraussetzung = 64.

Und hier gilt nun die Regel: Wenig unterschiedene Töne können für einander eintreten. Oder: — Ein und derselbe Ton

kann nacheinander als ein Ton und als ein wenig davon verschiedener Ton funktionieren.

Es sei die Folge G-H-d gegeben. Und nun folge f. Dann mufs zweifellos dies f — nicht als Quart von C, sondern als natürliche Septime von G genommen worden. Es wirkt als solche. Und damit ist das f in völlig natürlicher Weise eingeführt. Die Bewegung geht völlig natürlich zu f fort, während zu dem f, als Quart von C, die Bewegung von G-H-d aus unmöglich hinführen kann.

Nun aber folge auf dies f wiederum einer der Töne des rhythmischen Systems auf G, also G selbst, oder H oder D. Jeder solche Ton weist hin auf C. Und dadurch wird nun zugleich das vorangehende f oder F mitbestimmt. Es wird sozusagen umgestimmt. Es akkommodiert sich diesem Hinweis. Es wirkt mit Bezug auf dies C nicht mehr als die zu C dissonante — im Verhältnis von 63:24 oder von 21:16 bezw. von 21:8 stehende — natürliche Septime von C, sondern als Quart des C, also als ein Ton, der zu C im Verhältnis von 64:24 oder von 8:3 bezw. von 4:3 steht.

Damit wendet sich das F zugleich dem H und D entgegen. Aber eben, indem es dies tut, leitet es nun mit dem H und D, bezw. dem G zusammen zwingend zu C, als Ruhepunkt der Bewegung, hin.

So läfst uns die Doppelstellung des F, oder die Möglichkeit, dafs es nacheinander als ein Ton, und als ein davon wenig verschiedener Ton wirke, einerseits die Hereinnahme des F in die Melodie von G aus, andererseits den Fortgang von F zu C und die Unterordnung des F unter diesen Grundrhythmus der ganzen Melodie begreiflich erscheinen.

Auch diese Doppelstellung des F ist wiederum typisch für ähnliche Doppelstellungen, oder ähnliche sukzessive verschiedene Funktionen von Tönen. — In der „temperierten Stimmung“ ist, wie man weifs, der Unterschied solcher wenig verschiedener Töne objektiv ausgeglichen. Es tritt ein einziger, von beiden verschiedener Ton an die Stelle derselben. Dieser eine Ton funktioniert dann für beide.

Gliederung der Melodie. Zusätze.

Die Melodie im Ganzen ist, so deutete ich schon an, ebenso wie der Akkord, etwa der Dreiklang, ein System von Tonrhythmen; nur ein solches, das sukzessive entsteht und sich bereichert. Sie ist ein System, das entsteht im Gegensatz und Kampf verschiedener Rhythmen, die nebeneinander den Anspruch erheben, Grundrhythmen des Ganzen zu sein, eine mannigfach differenzierte und immer reicher sich differenzierende rhythmische Bewegung, die im Fortgang dieses Kampfes einen einheitlichen Rhythmus zur Herrschaft bringt, und in ihm, als der Basis für alle die Rhythmen, abschliefsend zur Einheit sich zusammenfafst.

Der Weg, auf welchem dieses rhythmische Ganze entsteht, gliedert sich in Teile, in Sätze und Perioden. Innerhalb der Sätze finden sich die Einheiten inniger zusammengehöriger Töne, die ich schon früher den einzelnen Worten der Rede verglich. Die Melodie nähert sich in den einzelnen Sätzen dem zur endgültigen Herrschaft bestimmten Grundrhythmus oder entfernt sich von ihm. Sie gelangt zu Haltpunkten oder Punkten eines relativen Abschlusses. Es entstehen Einschnitte und Abschnitte. Sie oszilliert um den geraden Weg zum Ziel, wiederholt Bewegungen, modifiziert sie, führt Gegenbewegungen aus, und gelangt so schliefslich zur endgültigen Gleichgewichtslage. — Darauf kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Für eine teilweise etwas genauere Bezeichnung des Sachverhaltes verweise ich auf einen Aufsatz „zur Theorie der Melodie" in der Zeitschrift für Psychologie.

Nur noch wenige Zusätze. Das System von Tonrhythmen, als dessen sukzessives Entstehen die Melodie sich darstellt, bereichert und vermannigfaltigt sich, wie schon angedeutet, und es vermannigfaltigt sich zugleich jener Gegensatz und Kampf, wenn in die Melodie leiterfremde Töne, etwa in die Melodie in C dur das Fis hineinkommt.

Die Einheit, die im Fortgang und Abschlufs der Melodie sich ausgestaltet, erscheint auch in der fertigen Melodie als eine minder geschlossene, relativ getrübte, mit einem Moment

der Entzweiung behaftete, wenn an die Stelle der Dur-Tonart die Moll-Tonart tritt.

Im Vorstehenden ist überall vorausgesetzt, dafs die Melodie aus Tönen bestehe. Die Musik operiert aber, wie schon gesagt, mit Klängen. Und diese sind in sich selbst schon einheitliche Systeme von Tonrhythmen. Damit bereichert sich die Melodie nach anderer Richtung. Systeme von Tonrhythmen sind es, die in ihrem Zueinanderhinzutreten das einheitliche, auf einer einzigen Basis ruhende System ergeben.

Das System bereichert sich weiter, indem zur Melodie die Harmonie tritt oder nebeneinanderhergehende Melodien sich zu einem Ganzen verbinden.

Hier kommt aber noch ein besonderer Gesichtspunkt in Frage. Sind mehrere Folgen von Tönen oder mehrere Melodien nebeneinander gegeben, und sollen dieselben sich zur Einheit verbinden, so mufs eine unter ihnen als die herrschende oder als die Melodie erscheinen; dabei hat es zufolge früher Gesagtem positive ästhetische Bedeutung, wenn die Tonfolgen, die „dienen" oder sich unterordnen, zugleich relativ selbständige Bedeutung haben, also auch in sich selbst als sukzessive entstehende, relativ selbständige Systeme von Tonrhythmen sich darstellen.

Dies „Dienen" kann aber zweierlei heifsen. Es kann bestehen im Umspielen, Vermannigfaltigen, Bereichern, Schmücken der „herrschenden" Folge von Tönen. Andererseits können die untergeordneten Tonfolgen der festeren Fügung der Einheit des Ganzen dienen. Sie binden an die Basis, repräsentieren die Ruhe oder die ruhigere Bewegung um die Gleichgewichtslage des Ganzen.

Höhe und Tiefe.

Hier wird zugleich der Gegensatz der Höhe und der Tiefe wichtig. Die Tiefe ist der Ruhe verwandt. Vielmehr, sie ist in sich selbst Ruhe. Die ruhige Basis, das Vereinheitlichende, an die Gleichgewichtslage Bindende, strebt also naturgemäfs nach der Tiefe; das Beweglichere, jenes Spiel, jener

Wechsel und Kampf, in welchem mit innerer Gesetzmäfsigkeit der zur Herrschaft bestimmte Tonrhythmus zum einheitlich abschliefsenden Grundrhythmus des Ganzen wird, kurz die Melodie, strebt zur Höhe.

Sofern die Bewegung der Ruhe, das Ganze des auf einer Basis aufgebauten Systemes der Basis zustrebt und natürlicherweise sich unterordnet, scheint die Melodie den tieferen Tonfolgen oder Stimmen untergeordnet. In der Tat besteht eine Art dieser Unterordnung. Aber wir müssen an dieser Stelle wiederum die doppelte Unterordnung, von welcher oben die Rede war. unterscheiden. Es besteht, so sahen wir, ein Gegensatz der mehr despotischen und der freieren Unterordnung. Dieser Gegensatz kommt auch hier zur Geltung. Die Tiefe hat vor der Höhe, aber auch die Höhe hat vor der Tiefe einen Vorzug; die Höhe ist aufdringlicher, sie spannt die Aufmerksamkeit in höherem Grade. So nötigt sie das Ganze zur Unterordnung. Dagegen strebt die Bewegung von sich aus zur Ruhe, also zur Tiefe.

Darnach stehen sich zwei Richtungen, in welchen die Unterordnung stattfindet, gegenüber. Das Ganze schwebt zwischen ihnen. Es schwebt zwischen der Höhe und der Tiefe, zwischen der gröfsten Bewegung und Spannung, und der Ruhe und Einheit.

Dieser Gegensatz löst sich aber schliefslich, indem die Melodie in dem Schlufspunkt, der zugleich der Einheitspunkt des Ganzen ist, abschliefsend sich zusammenfafst.

Tonrhythmen und Rhythmus im Grofsen.

Jeder einzelne Ton ist nach dem Obigen Rhythmus; und jeder Ton ist im Ganzen entweder Grundrhythmus oder Differenzierung eines Grundrhythmus; und das Ganze ist ein einheitliches System von Rhythmen.

Dazu tritt dann der Rythmus im Grofsen, die gesetzmäfsige Folge, Ordnung, Gliederung der Töne. Dafs die Töne und Tonverbindungen schon abgesehen davon Rhythmus sind, dies läfst den „Rhythmus im Grofsen“ zum Tonganzen in un-

mittelbarster Weise zugehörig erscheinen. Er ist die natürliche Fortsetzung des bereits in den Tönen Gegebenen.

Und es wird jetzt auch einleuchtend, warum dieser Rhythmus zeitmessender Rhythmus sein mufs, warum sein Grundprinzip kein anderes sein kann als das der Wiederkehr des Gleichen. Auch der Rhythmus der Töne ist eben zeitmessender Rhythmus und schliefst eine regelmäfsige Zeitteilung in sich.

In die gesetzmäfsige Gliederung jenes Rhythmus im Grofsen fügen sich die musikalischen Glieder, die Folgen unmittelbar zusammengehöriger Töne, die Worte, die Sätze, die Perioden in der im neunten Kapitel des vorigen Abschnittes, S. 417 ff., kurz bezeichneten Weise.

Musik als Ausdruck.

Mit dem Vorstehenden sind die Faktoren des musikalischen Ganzen — andeutungsweise, wie hier allein beabsichtigt war — bezeichnet, soweit die Musik Körper ist. Sie ist aber auch Seele. Die Musik ist mehr als Ton und Tonverbindung, Melodie, Harmonie und Rhythmus von Tönen. Sie ist, wie alles Schöne, Ausdruck eines Lebens.

Solcher Ausdruck eines Lebens ist schon jeder Ton und erst recht jeder Klang. Oben war die Rede von „kräftigen" Farben. Es wurde hinzugefügt: Was von diesen gelte, gelte auch von den „kräftigen" Tönen oder Klängen. Ihre „Kraft" ist Kraft meines Wollens oder Tuns, aber in eigenartiger Weise in die Farben, bezw. in die Töne oder Klänge eingefühlt.

Es mufs aber hier, bei den Tönen, noch auf ein Moment besonders hingewiesen werden. Wir geben inneren Erregungen — nicht in Farben, wohl aber in Lauten unmittelbaren Ausdruck. Diesen Lauten sind die Töne und Klänge der Musik verwandt, obzwar bald mehr bald minder. Und demgemäfs erscheinen auch diese letzteren in unmittelbarerer Weise als die Farben als Ausdruck eines Inneren. Es scheint in ihnen unmittelbar ein Inneres sich zu verlautbaren, ein affektives Moment, ein innerer Drang, ein Streben oder Wollen sich auszuströmen oder Luft zu schaffen. Damit erscheint zugleich die

Kraft des Tones oder Klanges als Kraft dieses Dranges, dieses Strebens oder Wollens.

Dieses Streben oder Wollen, dies Sichausströmen oder Sichauswirken ist aber wiederum ein anderes und anderes, je nach der Natur des Tones oder Klanges. Es ist nicht nur ein intensiveres in dem lauteren, ein sanfteres in dem leiseren Ton; sondern es ist zugleich ein ruhigeres, breiteres, schwereres in dem tiefen, ein rascheres, minder schweres, dafür „spitzeres“, „momentaneres“ in dem hohen Ton. Ich fühle es als ein einfacheres oder reicheres, als in sich einstimmigeres oder relativ in sich entzweites, je nach der Klangfarbe, die dem Klange eignet. Ich fühle den Klang vielleicht als etwas Jubelndes oder Klagendes u. s. w.

Und dieses Streben, dies Wollen, dies sich Ausströmen, ist auch ein anderes und immer anderes, je nachdem der Klang oder Ton gleichmäfsig dahinzieht, oder anschwillt oder abschwillt, und je nach seiner Dauer.

Mit den Prädikaten, die wir hier dem Leben gegeben haben, das wir im einzelnen Ton oder Klang erleben oder erleben können, haben wir zugleich schon hinübergegriffen in das Gebiet der „Stimmung“. Auch die Art der seelischen Erregung, die in dem Ton oder Klang repräsentiert ist, strebt sich „auszustrahlen“ in die Seele überhaupt, oder strebt die ganze Seele nach sich zu „rhythmisieren“. Auch diese Rhythmik der seelischen Erregung überhaupt, kurz, diese den Ton oder Klang umschwebende Stimmung, scheint dann in diesem Ton oder Klang selbst zu liegen.

Innere Bewegung und Stimmung.

All dieses Leben in den Tönen und Klängen steigert sich aber und vermannigfaltigt sich ins Unendliche, wenn wir sie betrachten in ihren Verbindungen. Indem ich auffassend oder apperzipierend fortgehe von Klang zu Klang, vollziehe ich eine so oder so beschaffene innere Bewegung. Dieselbe ist zunächst meine Bewegung, mein apperzeptives Tun. Aber dies ist an die Klänge und ihre Folge gebunden, und erscheint demgemäfs,

ebenso wie die apperzeptive Bewegung, die ich vollziehe angesichts einer räumlichen Form, oder im Erleben des poetischen Rhythmus, als etwas in der Folge der Klänge Liegendes, als eine in ihr selbst sich abspielende Bewegung.

Und diese Bewegung nun ist von mannigfachster Art und Rhythmik. Und diese Rhythmik schafft wiederum dieser Bewegung eine allgemeine psychische Resonanz.

Die fragliche Bewegung ist in sich einstimmiger oder minder einstimmig, konsonanter oder dissonanter, in Konsonanzen fortgehend oder von Dissonanzen auf kürzerem oder längerem Wege, vermittelter oder unvermittelter, vollkommener oder minder vollkommen, zur lösenden Konsonanz hinführend. Zugleich treten in dieser Bewegung die Töne kraftvoller oder sanfter auf, schwellen an und ab, verbinden sich zu reicheren oder minder reichen Ganzen; sie schreiten fort, rascher oder langsamer, in gröfseren oder geringeren Gegensätzen, in leiseren oder schrofferen Übergängen.

Zu allem dem nun fügt sich die zugehörige psychische Resonanz. Es finden sich ja alle die bezeichneten Momente oder Weisen des Erlebens auch in unserem sonstigen Leben. Wir kennen etwa die Lösung der Dissonanz in vielfachster Gestalt. Wir erleben dergleichen, wenn die Sonne durch Wolken bricht, wenn Streit sich schlichtet, wenn wir aus materieller Not befreit werden, wenn Zweifel sich heben, wenn ein innerer Konflikt sich löst.

Und ebenso sind uns die anderen Weisen des inneren Geschehens, die in der Tonbewegung liegen können, in allen Sphären unseres Erlebens bekannt.

Es liegen in uns demgemäfs, der Möglichkeit nach, unendlich viele Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken, in deren eigener Natur es liegt, in gleichartiger Weise in uns abzulaufen, und uns zu erregen, wie es die Töne und wie es das Ganze der Bewegung in den Tönen tut. Es liegen in uns, so können wir sagen, der Möglichkeit nach jederzeit viele den gehörten Tönen verwandte „Töne“, die in uns anzuklingen bereit sind.

Und weil sie dazu bereit sind, so werden sie anklingen, lauter oder leiser, reicher oder minder reich, je nach der er-

regenden Kraft, welche die gehörten Töne und in ihnen liegenden Arten der seelischen Bewegung haben. Nichts von alledem braucht uns im Einzelnen zum Bewufstsein zu kommen. Indem es nebeneinander anklingt, verdichtet es sich zu einer gemeinsamen Stimmung, die unserem Bewufstsein sich ankündigt in einem Stimmungsgefühl oder dem Gefühl einer bestimmten Art der gesamten inneren Lebensbetätigung.

Auch diese Stimmung ist an die Töne gebunden. Sie ist die Ausstrahlung der Bewegung, die in den Tönen liegt und um jener Verwandtschaft willen zu ihnen gehört. Indem ich die Töne höre, und in dem Mafse als ich in ihnen bin und in ihnen aufgehe, vermag ich die Stimmung, und mich in ihr, und damit in den Tönen, zu erleben.

Ich finde so in den Tönen Leidenschaft und Stille, Sehnsucht und Friede, Jubel und Klage, ernstes Wollen und fröhliches Spiel, Kampf und Versöhnung. Ich finde in ihnen ein ideelles eigenes Ich, das aus den Tönen und ihren Zusammenklängen und Folgen zu mir redet oder in ihnen sich ausspricht. Dies Ich ist — ich selbst, nämlich das in die Töne eingefühlte Ich, ein nicht nur vorgestelltes, sondern reales, d. h. tatsächlich erlebtes Ich, ein Ich, das in dem sukzessive entstehenden und sich aufbauenden Tonganzen eine in sich zum Abschlufs gelangende innere Geschichte erlebt.

In dieser inneren Geschichte besteht das eigentliche Wesen der Musik.

Fünftes Kapitel: Symbolik der Sprache. Akustische und formale Elemente.

Die Affektlaute.

Kein Gebiet des sinnlich Wahrnehmbaren ist einer so mannigfachen Einfühlung zugänglich, als die Sprache. Nach dem, was ehemals bemerkt wurde über den Sinn, den das Wort „Symbolik“ in diesem Zusammenhange haben soll, ist es

Dasselbe, wenn ich sage: Der Sprache eignet unter allem sinnlich Wahrnehmbaren die mannigfaltigste Symbolik. Kein Wunder, da die Sprache das spezifische Mittel der seelischen Lebensäufserung des Menschen ist. Zur Sprache im weiteren Sinne gehören auch die Affektlaute, die schon einmal kurz gestreift wurden.

Ich kann die Affektlaute eines Anderen verstehen, weil es in mir selbst einen angeborenen oder „instinktiven" Trieb der Verlautbarung gibt. Ich verlautbare instinktiv Freude, Schmerz, Schreck und dergl. D. h. ich erlebe einen solchen Affekt, und dieser löst die Bewegung aus, die den Laut hervorbringt. Damit sind drei Erlebnisse bezeichnet. Aber diese sind ein einziges Gesamterlebnis.

Und nun höre ich einen gleichartigen Laut. Damit ist ein Teil jenes Gesamterlebnisses von neuem gegeben. In diesem aber liegt die Tendenz, zum Ganzen sich zu vervollständigen. D. h. es entsteht in mir die Tendenz zum erneuten Vollzug der Bewegung, und damit zugleich zum erneuten Erleben des Affektes. Diese Tendenz verwirklicht sich, wenn sie sich verwirklichen kann. Darüber bitte ich früher Gesagtes zu vergleichen.

Die innerlich ungehemmte Verwirklichung der Tendenz, den Affekt, der dem gehörten Affektlaut entspricht, in mir zu erleben, ist gleichbedeutend mit positiver Einfühlung in den Affektlaut: Ich höre etwa Laute ehrlicher Freude, ein offenes, von Herzen kommendes Lachen, und fühle mich erfreut — nicht überhaupt, sondern i n demjenigen, der in solcher Weise seine Freude kund gibt. Es liegt für mich fühlbare und tatsächlich gefühlte Freude in dem Lachen. Ich erlebe in diesem Lachen und im Hingegebensein an dasselbe die Freude mit.

Ich fühle mich ebenso positiv ein in den Ausdruck des echten, menschlich berechtigten Schmerzes. Ich fühle mich endlich auch, aber negativ, ein in die Laute, die kleinlichen Ärger, verbissene Wut oder dergl. verlautbaren.

Sprachlaute.

Minder einfach als das Problem des Verständnisses der Affektlaute scheint das Problem des Verständnisses der Sprache

im engeren Sinne. Ich greife aber hier nicht zurück zu den Anfängen der Sprache, sondern denke nur an das Verständnis der Sprache, wie wir es gewinnen, die wir in die fertige Sprache hineingeboren werden.

Auch für dies Verständnis ist die notwendige Basis der Trieb der Verlautbarung. Dieser muſs nur hier weiter gefaſst werden; nämlich als ein Trieb, innere Erlebnisse überhaupt zu verlautbaren, und andere Erlebnisse in anderen Lauten kundzugeben.

Das Kind bringt zunächst spielend allerlei Laute hervor, auch solche, die nicht Affektlaute heiſsen können. Es tut dies automatisch oder „reflektorisch". Dies heiſst zunächst: Es bringt, vermöge eines blinden Impulses, Bewegungen der Sprachorgane hervor. Und aus diesen entstehen Laute.

Indem nun aber diese Laute zu den Bewegungen hinzutreten, verknüpfen sich beide zu einem einheitlichen Erlebnis. Und nun weckt in der Folge die Wahrnehmung dieser oder ähnlicher Laute die Tendenz, die zugehörigen Bewegungen von neuem zu vollziehen.

Nun hört das Kind Worte. Dies sind andere Laute, als diejenigen, die es hervorgebracht hat. Aber sie sind denselben mehr oder minder ähnlich. Und soweit sie ihnen ähnlich sind, wecken sie die Tendenz zum Vollzug der dem Kind bereits geläufigen Lautbewegungen. Soweit sie davon verschieden sind, wirken sie zugleich — nicht der Tendenz zur Lautbewegung überhaupt, wohl aber der Tendenz zum Vollzug dieser Lautbewegungen entgegen. D. h., sie wecken eine Tendenz, diese Bewegungen zu modifizieren. Der Bewegungsimpuls wird durch die Verschiedenheit abgelenkt.

Dies bezeichnen wir als „Probieren". Das Kind „probiert" es, die gehörten Laute nachzuahmen. Diese Nachahmung gelingt zunächst nicht. Die Modifikation der bereits geläufigen Lautbewegungen führt zu irgend welchen neuen Lauten. Aber die gehörten Laute wirken immer wiederum modifizierend; nicht überhaupt, aber soweit die Laute noch nicht die gehörten sind. Auf diesem Wege gelangt das Kind schlieſslich zur tatsächlichen Nachahmung.

Hiermit nun verbinden wir den Trieb, nicht nur überhaupt Laute hervorzubringen, sondern Erlebnisse zu verlautbaren. Das Kind wird aufmerksam gemacht auf einen Gegenstand. Es gewinnt ein Bild desselben, faſst eine Sache auf. Dies ist ein eigenartiges Erlebnis. Und dies Erlebnis strebt das Kind zu verlautbaren.

Indem nun das Kind den Gegenstand auffaſst und diese Tendenz erlebt, hört es gleichzeitig das Wort, womit der Erwachsene den Gegenstand bezeichnet. Ist jetzt bereits dem Kinde die Nachahmung dieses Wortes gelungen, hat sich also in ihm auf Grund des „Probierens" das Bild dieses Wortes oder Lautkomplexes mit der zugehörigen Bewegung verknüpft, so liegt für das Kind in der Wahrnehmung des Wortes unmittelbar die Tendenz zum Vollzug dieser Bewegung.

Es bestehen also jetzt in dem Kinde gleichzeitig zwei Tendenzen oder Strebungen: das Streben, die Auffassung des Gegenstandes zu verlautbaren, und das Streben, das gehörte Wort nachzusprechen. Diese beiden vereinigen sich. Vielmehr sie brauchen sich gar nicht zu vereinigen. Beides ist ja an sich das gleiche Streben. Auch das Streben nach Verlautbarung des Aktes der Auffassung des bestimmten Gegenstandes ist ein Streben, Laute hervorzubringen. Dieses Streben bekommt nur durch das Streben, das gehörte Wort auszusprechen, oder es bekommt in diesem, seinen bestimmten Inhalt, es gewinnt diese konkretere Gestalt. Das Ergebnis ist das Streben, die Auffassung des Gegenstandes zu verlautbaren in dieser bestimmten Weise, d. h. in der Nachahmung des gehörten Wortes.

Damit nun hat der Gegenstand für das Kind seinen „Namen", und das Wort seinen gegenständlichen „Sinn". Das Bewuſstsein, ein Gegenstand trage einen bestimmten Namen, oder „heiſse so", besteht im Bewuſstsein, daſs für mich in der Auffassung eines Gegenstandes das Streben, der Antrieb, die Nötigung liegt, diese Auffassung, oder mein innerliches Haben des Gegenstandes, durch Hervorbringung eines bestimmten Lautkomplexes zu verlautbaren. Es besteht im Bewuſstsein dieser „Zugehörigkeit" einer Verlautbarung zu einem Auffassungsakte. Und das Bewuſstsein, ein Wort bedeute eine Sache, besteht im

Bewuſstsein, daſs das Wort das innerliche Erfassen eines Gegenstandes „meint“, d. h., daſs im Aussprechen desselben die Tendenz oder Nötigung liegt, diesen Gegenstand innerlich zu erfassen.

Gehen wir nun hier gleich einen Schritt weiter. Das Kind überzeugt sich von einem Sachverhalt, d. h. es fällt ein Urteil. Zugleich hört es einen Satz. Hier vereinigt sich das Streben der Verlautbarung des inneren Erlebnisses, Urteil genannt, mit dem Streben, den Satz nachzusprechen, zu dem einen Streben der Verlautbarung des Urteils in dem Satze; oder wiederum richtiger gesagt, es bekommt jenes Streben in diesem seinen bestimmten Inhalt. Damit ist der Satz zu dem diesem Urteil zugehörigen Ausdruck, oder zur „Aussage“ geworden, und der Satz hat in diesem Urteil seinen zu ihm gehörigen „Sinn“ gewonnen.

Sprachverständnis als Einfühlung.

Dies verfolge ich nicht weiter. Das Gesagte genügt zur Erkenntnis dessen, worauf es hier ankommt. Und das ist dies, daſs sich in der Erlernung der Sprache an die Wahrnehmung eines Wortes oder Satzes unmittelbar die tatsächliche innere Erfassung des Gegenstandes, meine Wahrnehmung oder Vorstellung desselben, bezw. mein tatsächliches Urteil bindet, nicht etwa die bloſse Vorstellung, daſs der Gegenstand erfaſst, bezw. daſs das Urteil gefällt werde. Das Wort oder der Satz, und meine tatsächliche Erfassung des Gegenstandes, bezw. mein reales Urteilen, werden zu einem einzigen, einheitlichen Erlebnis.

Demgemäſs liegt in der Folge für mich jederzeit in gehörten Worten unmittelbar die tatsächliche innerliche Erfassung der dadurch bezeichneten Gegenstände. Es liegt ebenso in gehörten Sätzen das tatsächliche Urteil. Ich stelle mir, wenn ich ein Wort höre, nicht bloſs vor, oder weiſs, oder glaube zu wissen, daſs der Sprechende eine Sache innerlich gegenwärtig habe, oder sie vorstelle, sondern ich erlebe in dem Worte unmittelbar diesen inneren Akt. Und ich stelle mir, wenn ich einen Satz höre, nicht nur vor, oder weiſs, oder glaube zu wissen, daſs da

geurteilt wird, sondern es ist mir das Urteil in dem Satze gegeben; ich „höre“ es, indem ich den Satz höre. Ich urteile in und mit dem Sprechenden.

Mit anderen Worten, das Verständnis der Sprache ist nicht Vorstellen, Wissen, Glauben. Es ist kurz gesagt, in keiner Weise ein intellektueller Akt, sondern es ist — Einfühlung. „Einfühlung“ ist ja das unmittelbare Erleben eines inneren Verhaltens oder Tuns in einem Objektiven, mir von aufsen Gegebenen. Es ist Objektivierung meiner selbst. Und eine solche liegt hier vor. Ich erlebe, was ich nicht sehen noch hören, sondern nur als mein eigenes Tun finden kann, in gehörten Worten.

Auch hier ergibt sich das Intellektuelle freilich nachträglich. Es ergibt sich eben aus der Einfühlung. Es ist also ein Sekundäres. Es löst sich aus der Einfühlung heraus. Auf diefsen Prozefs braucht indessen hier nicht von neuem eingegangen zu werden. Ich verweise dafür auf S. 125 ff.

Ich füge noch hinzu: Wie in dem Satz, der ein Urteil ausspricht, für mich das Urteil liegt, d. h., wie ich im Hören des Satzes selbst entsprechend urteile, so liegt für mich im sprachlichen Ausdruck des Wollens unmittelbar das Wollen. Ich stelle mir nicht blofs vor, dafs der Sprechende will, sondern ich erlebe eben dieses Wollen. Ich mache es innerlich mit.

Dieses Mitmachen oder diese Einfühlung ist aber freilich nicht notwendig positive Einfühlung. Sie ist dies, wenn in mir kein Wiederspruch sich regt, wenn ich also von mir aus so urteilen bezw. wollen kann. Sie ist im Gegenfalle blofse Tendenz des Mitmachens, oder ist eine Nötigung des Mitmachens, der ich mich widersetze. Und jemehr ich mich widersetze, desto mehr ist die Einfühlung negative; eine fühlbare Negation meiner selbst. Immer bleibt doch die Nötigung. Jedes gehörte Urteil und jede Kundgabe eines Willens schliefst die Nötigung zum entsprechenden Urteilen und Wollen in sich, oder hat „suggestive“ Kraft. Ich unterliege der „Suggestion“ widerstandslos, wenn mir, etwa in der Hypnose, die Fähigkeit des Widerstandes verloren gegangen ist.

Den bezeichneten Sachverhalt können wir schliefslich auch

so wenden: Worte sind „Symbole". Die Tatsache der Sprachsymbolik ist die Tatsache jener — positiven oder negativen — Einfühlung. Sie wird zur ästhetischen Symbolik, wenn die Worte Gegenstand sind der „reinen ästhetischen Betrachtung". — Davon später.

Elemente der Sprachsymbolik.

An das oben Gesagte wird nachher anzuknüpfen sein. Zunächst verlassen wir diesen Punkt.

Die Elemente der Sprachsymbolik, so wurde schon gesagt sind mannigfach. Jetzt müssen wir sie unterscheiden.

Nach zwei Gesichtspunkten aber können dieselben unterschieden werden. Wir können erstlich fragen: Was an der Sprache ist möglicher Träger einer Symbolik? Und zum zweiten: Welchen Inhalt kann die Sprachsymbolik haben? Der erstere dieser Gesichtspunkte soll im folgenden die Einteilung zunächst bestimmen. Der zweite wird aber, in der näheren Ausführung, mit zu seinem Rechte kommen. Wir unterscheiden also in der Sprache zunächst die Elemente, vermöge deren sie symbolisch sein kann.

Die Sprache, besser gesagt, das Ganze aus Worten, die Rede oder Dichtung, ist symbolisch schon als bloſser Lautkomplex oder bloſse Verbindung von Lautkomplexen, abgesehen von allem „Sinn". Die Elemente dieser Symbolik können wir kurz als akustische bezeichnen. Wir könnten sie auch, weil sie der Sprache entweder mit der Musik gemein sind, oder in der Musik ihr Analogon haben, die musikalischen Elemente der Sprachsymbolik nennen. Das Sprachkunstwerk ist, soweit diese Symbolik ihm Leben einhaucht und Schönheit verleiht, Klangkunstwerk.

Diesen akustischen Elementen stehen gegenüber die Elemente des „Sinnes". Die Rede oder Dichtung macht von einer Sache Mitteilung. Sie konstatiert, berichtet, beschreibt, erzählt, belehrt.

Hier aber kann wiederum die doppelte Frage gestellt werden. Einmal: — Wie tut dies die Rede oder Dichtung? Welches

ist ihre Weise, zu berichten, zu beschreiben, zu erzählen? u. s. w. Und zum Anderen: — Wovon macht der Redner oder Dichter Mitteilung? Von welchen Dingen redet er, und was sagt er über sie aus? Jene erstere Frage geht auf die Form oder das Formale der Aussage, diese auf das Gegenständliche derselben. Damit ist ein weiterer Gegensatz von Elementen der Sprache oder eines sprachlichen Ganzen, und damit zugleich ein weiterer Gegensatz möglicher Arten der Sprachsymbolik bezeichnet. Die symbolischen Elemente können formaler, und sie können gegenständlicher Natur sein.

Dreierlei also unterscheiden wir an dem sprachlichen Ganzen: Klang, Form der Rede oder Aussage, und Gegenständliches. Demgemäſs unterscheiden wir die Symbolik der akustischen, weiter die Symbolik der formalen, endlich die Symbolik der gegenständlichen Elemente der Rede oder Dichtung

Die Klangelemente.

Die akustischen Elemente der Sprache sind wiederum verschiedener Art. Speziell zwei Arten derselben sind einander gegenüberzustellen: die „Klangelemente", im engeren Sinne, und die rhythmischen Elemente; wobei das Wort „rhythmisch" in weiterem Sinn genommen ist, als Vortragsweise überhaupt, oder subjektiv gewendet, als Weise des Ablaufes der Worte und Wortfolgen in der Seele dessen, der die Rede oder Dichtung sich zu eigen macht und sie genieſst.

Ich erwähne zuerst ein „Klangelement", das im lauten Vortrag der Rede oder Dichtung zu ihr hinzutritt, eine von der Rede und Dichtung unabhängige Zutat zu ihr. Es ist die Klangfarbe der Stimme des Vortragenden. Davon liegt in der Rede oder Dichtung selbst nichts. Aber, indem sie dazu hinzutritt, gewinnt sie doch auch für die Rede oder Dichtung Bedeutung. Sie wird zum ästhetischen Faktor der Rede oder Dichtung selbst. In jeder Stimmklangfarbe liegt etwas Eigentümliches, ein Moment der Innerlichkeit, ein Persönlichkeitscharakter, den wir mitfühlend in uns erleben, mit dem wir positiv oder negativ sympathisieren.

Aber gehen wir zu dem, was in der Rede oder Dichtung an sich liegt. Die Worte bestehen aus Lauten; aus Vokalen und Konsonanten. Diese haben, auch abgesehen von der Klangfarbe der Stimme, in welcher sie gesprochen werden, ihre Klangfarbe. Diese Klangfarbe hat zunächst bei den musikalischen Klängen ihre ästhetische Bedeutung. In jedem musikalischen Klang überhaupt, so sagte ich im vorigen Kapitel, steckt für mich ein Streben oder Wollen, eine innere Aktivität, ein sich Ausleben oder Ausströmen, das immer anders und anders geartet ist, je nach der Stärke oder Schwäche, Tiefe oder Höhe der Klänge; je nach ihrem gleichmäfsig fortgehenden Verlauf oder ihrem Anschwellen oder Abschwellen; je nach ihrer Dauer; vorallem endlich je nach ihrer Klangfarbe.

Verhält es sich aber so mit den musikalischen Klängen, so mufs es sich analog mit den Sprachklängen verhalten. Hier nun handelt es sich speziell um den verschiedenen Klangcharakter derselben. Wir dürfen allgemein sagen: Jeder Sprachlaut hat vermöge desselben etwas wie eine eigenartige Individualität. Nicht nur die Vokalklänge, sondern auch die Konsonanten.

Die Laute der Sprache sind aber nicht einzelne, sondern sie verbinden sich. Damit erweitert sich die Symbolik der Sprachlaute. Es treten auf: der Reim, die Assonanz, die mannigfachen Weisen der Wiederkehr und des Wechsels von Lauten Es besteht zwischen den sich folgenden Lauten Einstimmigkeit oder Gegensatz, die der Einstimmigkeit und dem Gegensatz, der Gleichartigkeit und Fremdheit der musikalischen Klänge, ihrer Wiederkehr und ihrem Wechsel, den Weisen ihres Auseinandergehens und Zusammengehens, den schroffen und gleitenden Fortgängen von Klang zu Klang innerhalb der Melodie u. dgl., nicht gleich, aber vergleichbar sind. Es entstehen Arten der einfacheren oder minder einfachen „Harmonie" oder „Disharmonie" in der Folge der Laute.

Und darin liegt eine immer anders und anders geartete Lebendigkeit. Keine Verschiedenheit und Art des Wechsels, und keine Gleichheit oder Ähnlichkeit der sich folgenden Laute kann ganz ohne ästhetische Bedeutung bleiben. D. h., in

allem dem fühlen wir eine eigenartige Innerlichkeit, oder eine, wenn auch noch so leise Färbung des gesamten Lebens, das wir in der Rede oder Dichtung erleben. Es ist mir immer irgendwie anders zu Mute, d. h., ich erlebe mich in der Rede oder Dichtung jedesmal irgendwie anders, je nachdem die Sprachlaute in dieser oder jener Weise, gleichartig oder in reichem Wechsel sich folgen, qualitativ voneinander sich entfernen oder zueinander zurückkehren, die Weise des Fortgangs von einem zum anderen den Charakter des unvermittelt Schroffen oder des Gleitenden hat, schwerfällig oder leicht sich vollzieht u. s. w.

Rhythmische Elemente.

Diesen Klangelementen der Sprache und Sprachsymbolik treten nun zur Seite die rhythmischen Elemente. Ich rechne dazu das Tempo und den Wechsel des Tempos, seine Beschleunigung und Verlangsamung; die gleichartige und wechselnde Lautheit, also das dauernde Fortgehen eines Forte und Piano, oder das Crescendo und das Decrescendo des Vortrages; endlich die bleibende Höhe oder Tiefe der Stimmlage, und den wechselnden Tonfall der Stimme. In allem dem erleben wir in unmittelbarster Weise eine innere Erregung, einen so oder so gearteten Wellenschlag des inneren Geschehens, des inneren Tuns und des sich Auslebens.

Ich rechne aber zu diesen rhythmischen Elementen natürlich vor allem den Wechsel der Betonungen und Unbetonungen oder minderen Betonungen, das Anklingen und Ausklingen, das Zurückhalten und Fortdrängen, das Fortgleiten, die Anhalte, die Pausen; kurz alles dasjenige, was oben speziell mit dem Namen des „Rhythmus“ belegt wurde. Dabei denke ich an den natürlichen Rhythmus der ungebundenen, ebenso wie an den künstlichen der gebundenen Rede. Was über die Symbolik dieser Elemente gesagt wurde, bedarf keiner Wiederholung.

Zwischen jenen Klangelementen, und diesen rhythmischen Elementen besteht ein Gegensatz, der doch nicht mifsdeutet werden darf. Gesetzt, ein Gedicht liegt gedruckt vor mir. Dann

sind, so scheint es, die rhythmischen Elemente, Tempo, Tonfall der Stimme, auch die rhythmischen Elemente im engeren Sinne, nicht in gleicher Weise „Elemente“ der vor mir liegenden Dichtung, wie die „Klangelemente“. Sie werden nicht gleich unmittelbar darin vorgefunden.

Dazu ist zu bemerken: Auch die Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, den Reim u. s. w., finde ich, wenn ich die Dichtung lese, nicht vor. Der Reim etwa ist gleicher Klang von Worten; er ist nicht gleiches Aussehen der Schriftbilder. Was ich aber unter der gemachten Voraussetzung unmittelbar vorfinde, sind eben doch lediglich die Schriftbilder. Dazu mufs ich die Laute erst hinzufügen.

Freilich gehören die Laute zu den Schriftbildern. Aber auch eine bestimmte Vortragsweise gehört zu den Schriftbildern, nicht unmittelbar, aber sofern sie einen Sinn oder eine Bedeutung haben. Die Schriftbilder fordern von mir den Vollzug bestimmter Klangvorstellungen. Aber sie fordern damit zugleich, sofern sie selbst und die zugehörigen Klänge sprachliche Zeichen sind, die bestimmte Weise des Vortrages. Beides liegt in gleicher Weise in ihnen, ist in gleicher Weise ihr Eigentum, oder ihr Recht.

Aber damit ist nun doch zugleich ein wesentlicher Unterschied anerkannt. Den Schriftzeichen gehört die bestimmte Weise des Vortrags, oder es gehören ihr die bestimmten rhythmischen Elemente zu, nur vermöge des Sinnes, dessen Träger sie sind.

Dies hindert nicht, dafs die Symbolik der rhythmischen Elemente an diese rhythmischen Elemente selbst, also an das musikalische Element der Sprache, oder an das „Klangelement“ im weiteren Sinne dieses Wortes, gebunden ist. Mag noch so sehr das Tempo des Vortrages oder das Auf- und Abwogen der Stimme etc. durch den Sinn der Worte bedingt sein, so haftet doch das eigentümliche Leben, das ich darin finde, an diesem akustischen Erlebnis. Es liegt nicht unmittelbar in dem, was die Worte bedeuten.

Anders steht es aber freilich mit dem Inhalt der Symbolik. Dafs die rhythmischen Elemente durch den Sinn bedingt sind,

dies besagt notwendig, dafs auch ihre Symbolik zum Sinn der Worte in innerlicher Beziehung steht. Sie weist nicht auf ein Leben, das den Klängen als Klängen, sondern auf ein solches, das den Klängen als Worten eignet, d. h. den Klängen, in denen, und sofern in ihnen ein denkendes, fühlendes, wollendes Individuum sich mitteilt.

Anders gesagt: Während vermöge der Symbolik der Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, des Reimes, der Assonanz u. s. w. die Klänge und Klangverbindungen als solche beseelt erscheinen, wird durch die Symbolik der rhythmischen Elemente „die Dichtung“, die nicht aus Klängen, sondern aus sinnvollen Worten und Wortverbindungen besteht, ausdrucksvoll. Und dies heifst nichts anderes, als sie bekunden ein Leben, das — nicht Leben der Klänge ist, so gewifs es Klangelemente oder akustische Elemente zum Träger hat, sondern Leben eines Individuums, das hinter den Klängen steht und durch die Klänge sich kundgibt. Es ist ein ideelles Ich, das in der Rede oder Dichtung durch das Mittel der Klänge sich ausspricht.

Das Ich der Rede oder Dichtung.

Damit sind wir auf einen Begriff von entscheidender Wichtigkeit gestofsen, nämlich eben den Begriff des „ideellen Ich der Rede oder Dichtung“. Gesetzt, wir hören die Rede oder Dichtung vortragen, und sehen den Vortragenden, so ist dies ideelle Ich für uns in dem Vortragenden, als dessen Worte die Worte erscheinen. Der Vortragende spricht ausdrucksvoll, indem er dieses Tempos, dieses Tonfalls der Stimme u. s. w. sich befleifsigt. Er gibt eine in ihm, sei es wirklich, sei es nur für meinen Eindruck vorhandene Art seiner inneren Lebendigkeit kund.

Zugleich aber ist doch diese Lebendigkeit nicht die Lebendigkeit seiner von der Rede oder Dichtung verschiedenen Person, sondern es ist die Lebendigkeit seines ideellen Ich, d. h. seiner Person, sofern sie in der Rede oder Dichtung lebt und darin aufgeht. Es ist also die Lebendigkeit, welche „die Dichtung“ hat, nur eben als die in dem Vortragenden aktuell gewordene.

So wenigstens verhält es sich, wenn der Vortragende nur eben die Rede oder Dichtung vorträgt, d. d. nicht etwas aus seinem eigenen Belieben zu ihr hinzufügt, noch auch etwas davon hinwegnimmt. Dies aber ist hier vorausgesetzt. Unter dieser Voraussetzung ist der Vortragende nichts anderes als „die Rede oder Dichtung". D. h. er ist das zufällige Organ, durch welches die Rede oder Dichtung zu uns redet.

Lesen wir dagegen die Rede oder Dichtung, so ist jenes ideelle Ich in jedem Sinne nur in der Dichtung gegeben. Die Rede oder Dichtung ist jetzt „die redende Person". In der Rede oder Dichtung selbst steht hinter den Worten, oder überall zwischen ihnen, ein ideelles Ich, das durch die Worte hindurch zu uns redet oder in ihnen sich ausspricht.

Dies ideelle Ich ist aber wiederum gar nichts anderes als — ich selbst. D. h., ich finde mich selbst in den Worten und Wortverbindungen redend und mich aussprechend. Das ideelle Ich der Dichtung ist eben ein von mir eingefühltes. Es ist mein ideelles Ich, aber doch in der Dichtung real. Und dies ideelle Ich, oder „die Rede" oder „die Dichtung", dies mit mir identische Individuum, spricht sich aus oder redet zu mir, so wie es das zur Rede oder Dichtung gehörige Tempo, der ihm natürliche Tonfall, der Rhythmus, in welchem sie einherschreitet, bedingt. Die Rede oder Dichtung ist, vermöge dieser Elemente, kraftvoll oder sanft, schwerfällig oder leicht, fröhlich oder ernst, leidenschaftlich oder ruhig, genau so, wie eine Persönlichkeit das Eine oder das Andere ist oder sein kann.

Formale Ausdruckselemente.

Der im Vorstehenden bezeichnete Gegensatz im Inhalt der Sprachsymbolik oder der Einfühlung in das Sprachkunstwerk, der Gegensatz also zwischen der Beseeltheit der Klänge und Klangverbindungen einerseits, und dem in den rhythmischen Elementen liegenden Ausdruck eines durch die Worte zu uns „redenden" ideellen Ich der Rede oder Dichtung ist doch auch wiederum insofern kein Gegensatz, als die Klangelemente eben doch auch zum einheitlichen Ganzen der Rede oder Dichtung

gehören. Es gehören also auch die Elemente der Lebendigkeit, die in ihnen liegen, dem Ich der Rede oder Dichtung an. Sie fügen sich, im Einzelnen färbend und charakterisierend, ein in das umfassendere Leben, das in den „rhythmischen Elementen" gegeben ist.

Darum bleibt doch jener Gegensatz, der darin besteht, dafs das Leben der Klänge an die Klänge als solche, das „rhythmische" Leben an die sinnvollen Worte gebunden ist.

Dieser Gegensatz führt uns nun weiter zur zweiten Hauptgattung von symbolischen Elementen der Sprache. Dieselben dienen durchaus dem Ausdruck jenes in den sinnvollen Worten zu uns redenden „ideellen Ich". Wie schon gesagt, sind sie formaler Natur. Sie bestehen, genauer gesagt, in den Formen oder Weisen, wie der Dichter und Redner sich ausdrückt. Sie bestehen in Formen der Aussage. Wiederum ist hier das, was „sich" ausdrückt, nicht der Dichter oder Redner aufserhalb der Dichtung oder Rede, sondern es ist für die ästhetische Betrachtung eben jenes ideelle Ich; oder es ist „die Dichtung oder Rede", sofern sie das ideelle, zugleich in der ästhetischen Betrachtung von mir erlebte Ich ist, oder in sich schliefst.

Die rhythmischen oder Vortragselemente sind, so sagte ich, bedingt durch den Sinn der Worte. Dies hiefs: Diese ausdrucksvollen Elemente oder diese Träger eines Ausdrucks sind in ihrem Dasein bedingt durch diesen „Sinn". Es ist etwa dieser oder jener bestimmte Tonfall der Stimme gefordert durch den Sinn der Worte. Aber der Ausdruck liegt nicht im Sinn der Worte, ist nicht dadurch gegeben oder darin enthalten, sondern er liegt in diesen Vortragselementen selbst.

Anders verhält es sich in diesem Punkte mit den formalen Ausdruckselementen, von denen wir hier reden. Bei ihnen ist der Ausdruck durch den Sinn der Worte gegeben. Er gehört mit zu ihrer Bedeutung. Die fraglichen formalen Elemente verlautbaren vermöge ihres Sinnes oder des Beitrages, den sie zum Sinne des Ganzen leisten, das ideelle Ich der Rede oder Dichtung. Dies eben ist der spezifische Sinn der formalen „Ausdruckselemente".

Damit kommen wir zurück zu dem eingangs Gesagten: Das Verständnis der Worte und Sätze schliefst eine eigene Art der Einfühlung in sich. Ich erlebe in ihnen ein Vorstellen oder Erfassen eines Gegenstandes bezw. ein Uteilen, ein Wollen u. s. w.

Intellektuale Ausdruckselemente.

Diese Einfühlung ist aber verschiedener Art. „Einfühlen", so sagte ich schon früher, kann ich nur, was ich fühle. Fühlen aber kann ich zunächst bei meinem eigenen Vorstellen und Erfassen eines Gegenstandes und meinem eigenen Urteilen zweierlei. Ich fühle einmal das vorstellende Tun, die Kraft des Erfassens, des Eindringens, das Suchen nach einem Urteile, das Fragen, Besinnen. Ich fühle zugleich diese oder jene Weise der Erfassung oder Auffassung, des urteilenden Tuns, kurz der geistigen oder intellektuellen Arbeit. Und alles dies nun kann ich auch in die gehörten oder gelesenen Worte einfühlen. Soweit die Einfühlung solchen Inhalt hat, ist sie — nicht ihrem Charakter, aber eben ihrem Inhalte nach, intellektuelle Einfühlung. D. h., sie ist Einfühlung eines Intellektuellen, einer intellektuellen Tätigkeit, oder einer intellektuell tätigen Persönlichkeit.

Zu den formalen Ausdruckselementen, in welchen solches intellektuelle Tun für mich liegt, gehören alle die poetisch-rhetorischen Mittel und Weisen der Darstellung eines Gedankens. Es gehören dahin die Figuren und Tropen, die Metaphern, Vergleiche und Gleichnisse; auch schon jede Weise des einfacheren und nüchterneren, oder reicheren und belebteren Ausdrucks. Schliefslich auch die Art der Konstruktion der Sätze, das Folgern von Einem aus dem Anderen, soweit nämlich darin für uns unmittelbar eine eigenartige Weise des geistigen Tuns sich ausspricht. „Der Stil ist der Mensch", d. h., es liegt darin eine Persönlichkeit. Und sie kann darin in einer für uns unmittelbar erlebbaren Weise liegen.

Dazu ist freilich eine Bemerkung zu machen. Solche Weisen, sich auszudrücken oder eine Sache darzustellen, sind

vom dargestellten Inhalt nicht zu trennen. Wenn ich etwas anders sage, so sage ich etwas Anderes, rücke zum mindesten den Gegenstand in andere Beleuchtung, oder mache ihn klarer, lebendiger, eindrucksvoller, bezw. das Gegenteil. Damit wird er für den, der die Worte hört, ein anderer. Er wird als ein anderer innerlich erfahren. Dennoch läfst sich in der theoretischen Betrachtung beides scheiden.

Immer ist dabei festzuhalten: — Für den ästhetischen Eindruck kann es nur darauf ankommen, was in dem Wortganzen, der Rede oder Dichtung, für den Hörer unmittelbar liegt, niemals, was er erschliefst, oder was ihm zum Bewufstsein kommt, wenn er irgend reflektierend oder phantasierend seinen Blick von der Rede oder Dichtung, so wie sie vorliegt, abschweifen oder darüber hinausschweifen läfst.

Emotionale Ausdruckselemente.

Diesen durch die Form der Darstellung gegebenen intellektualen Ausdruckselementen stehen nun gegenüber die emotionalen, die von jenen wiederum nur theoretisch sich trennen lassen: In der Rede oder Dichtung liegt unmittelbar — nicht eine Art den Gegenstand zu betrachten und gedanklich damit zu operieren, sondern eine gemütliche Anteilnahme, eine Schätzung oder Wertung, Liebe oder Hafs, Bewunderung oder Abscheu. Diesem Ausdruck der gefühlsmäfsigen Anteilnahme dienen zunächst die Affektlaute und Interjektionen. Es dienen ihm aber weiter alle Prädikate, die eine Wertung oder einen gefühlsmäfsigen Eindruck von einer Sache in sich schliefsen, jede Wahl solcher Worte und Wendungen, die nun einmal uns natürlich sind, wenn wir nicht einfach und nüchtern beschreiben, berichten, erzählen, Wahrheiten aussprechen, sondern zugleich irgend mit unserer fühlenden Persönlichkeit dabei sind.

Schliefslich dient solchem emotionalen Ausdruck jede Art der Rede überhaupt. Unsere Sprache ist unter dem Einflufs der Tendenz, alles zu vermenschlichen, entstanden. Sie trägt überall die Einfühlung in die Dinge in sich. Wer mir sagt, dafs ein Berg sich erhebe, ein Tal sich erstrecke, eine Ebene

sich ausbreite, sagt mir nicht nur, was da ist und geschieht, sondern er gibt mir zugleich sein in den Berg, das Tal, die Ebene eingefühltes Tun, sein inneres Mitmachen, wodurch erst das „sich Erheben", „sich Erstrecken", „sich Ausbreiten" zu stande kommt. So trägt schon jede gewöhnliche Mitteilung, vor allem aber jede rednerische oder poetische Darstellung einer Sache, zugleich den in sie eingefühlten Menschen in sich. Das ideelle Ich, das ich in das Dargestellte einfühle, ist mir schon durch die Natur der Sprache gegeben.

Ein besonders geartetes, in diesen Zusammenhang gehöriges Element der Symbolik liegt in gewissen assoziativen Bestandteilen der Worterlebnisse. Gewisse Worte und Wendungen gehören erfahrungsgemäfs einer bestimmten Sphäre an, dem Stall, der Gasse, dem „Volk", der gebildeten Gesellschaft, dem poetischen oder wissenschaftlichen Sprachgebrauch. Damit haben sie einen bestimmten Beigeschmack oder eine Resonanz. Wir erleben mit ihnen zugleich, und in ihnen, das besondere Leben der „Sphäre". Dasselbe gehört eben erfahrungsgemäfs dazu. Es ist mit ihm verwachsen.

Oder Worte sind abgeschliffen, andere eigenartig. Diese letzteren fallen nicht nur auf, sondern es liegt in ihnen zugleich ein persönliches Element, ein Heraustreten des Redners oder Dichters oder des ideellen Ich der Rede oder Dichtung aus dem Gewöhnlichen, eine Individualisierung desselben, damit zugleich eine Belebung, eine Steigerung. Ist diese uns nicht in ihrer Eigenart natürlich, so nennen wir die Wendung gesucht. Hier drängt sich das persönliche Element, das Heraustreten aus dem Gewöhnlichen, störend auf. Dagegen bedeutet es uns einen Zuwachs, wenn wir es ohne Zwang innerlich mitmachen.

Um solcher Zutaten willen nennen wir die Worte selbst erhaben, niedrig, grob, fein, trivial oder individuell eigenartig. Wir sagen, sie „klingen" so. Sie tun dies in der Tat in demselben Sinne, in welchem wir im stolz blickenden Auge den Stolz „sehen", in der Musik Jubel oder Klage oder Sehnsucht „hören". D. h., wir erleben, was jene Worte sagen, unmittelbar in den Worten. — Es bedarf nicht der Warnung, dafs dies

„Klingen“ der Worte nicht mit ihrem Klang, der Klangfarbe der Vokale und Konsonanten, und der Verbindung solcher Klangfarben innerhalb eines Ganzen aus Worten, verwechselt werde.

Sechstes Kapitel: Fortsetzung. Die Gegenstandsseite der sprachlichen Darstellung.

Kundgabe und objektiver Bericht.

Von den formalen Ausdruckselementen der Sprache ist endlich zu unterscheiden das Gegenständliche der sprachlichen Darstellung. Die Sprache ist Mittel der Beschreibung, des Berichtes, der Erzählung, der Mitteilung einzelner oder allgemeiner Tatsachen oder Gedankeninhalte. Statt dieser vielen Ausdrücke setzen wir den einen: Bericht.

Die menschliche Rede hat, von den akustischen Elementen abgesehen, diese beiden Gesichter: Sie weist vermöge ihrer Form auf den Sprechenden bezw. auf das ideelle Ich der Rede oder Dichtung; und sie berichtet.

Hier müssen wir aber sofort ein Doppeltes unterscheiden. Das „Berichten“ geht wiederum nach zwei Seiten. Ich kann berichten von eigenen inneren Erlebnissen und Zuständlichkeiten. Und ich kann berichten von einem Dasein und Geschehen aufser mir. Und dabei ist wiederum das erstere „Berichten“ doppeldeutig. Ich kann über mein Erstaunen angesichts eines Naturereignisses „berichten“ durchaus in dem gleichen Sinn, wie ich über das Naturereignis selbst „berichte“. Ein andermal „berichte“ ich darüber oder mache davon Mitteilung in einem davon völlig verschiedenen Sinne.

Ich berichte etwa, dafs das Naturereignis mich zu irgend einer Zeit erstaunt habe. Dieser Bericht ist dem Bericht über das Stattfinden des Naturereignisses gleichartig. Dagegen ist davon total verschieden der Bericht, durch den ich unmittelbar mein gegenwärtiges inneres Verhalten „kundgebe“, der Bericht,

der in dem Satze liegt: Dies Naturereignis erstaunt mich. Dieser letztere Bericht ist gleichartig demjenigen, der in Sätzen liegt, wie: Ich will; Ich wünsche oder möchte; wie schön wäre das; oder auch: Ich glaube, ich meine. Auch hier ist der Bericht „Kundgabe".

Mit dieser „Kundgabe" nun sind wir auf einen neuen Sachverhalt gestofsen. Wir bezeichnen ihn von jetzt an ausdrücklich durch dies besondere Wort; und unterscheiden davon den Bericht, der nicht Kundgabe ist, als „objektiven" Bericht.

Bestimmen wir aber das Eigenartige der „Kundgabe" und ihren Gegensatz zum objektiven Bericht genauer: Zunächst betone ich: Die Kundgabe in dem Sinne, in welchem ich das Wort hier nehme, geschieht durch eine Aussage oder durch einen Satz. Sie ist die Mitteilung, die ein gegenwärtiges inneres Verhalten zu ihrem eigentlichen Objekte hat, oder die „Aussage", die auf diese Mitteilung abzielt.

In dieser Mitteilung oder Aussage liegt zunächst etwas Neues gegenüber dem „Ausdruck", von dem ich bisher redete, insbesondere gegenüber den „formalen Ausdruckselementen". Darunter waren verstanden — nicht Aussagen über bestimmte Gegenstände, sondern Weisen, sich auszudrücken, irgend eine Sache zu bezeichnen oder darüber zu sprechen, nämlich solche Weisen, in denen ein Verhalten angesichts dessen, worauf die Rede abzielte, oder angesichts ihres eigentlichen Gegenstandes zum Ausdruck kam.

Davon nun ist die Aussage, die ein gegenwärtiges inneres Verhalten zum Objekt hat, unmittelbar auf Mitteilung desselben gerichtet ist, deutlich verschieden.

Dagegen scheint nun zwischen der Kundgabe einerseits und dem Bericht über ein Naturereignis oder über eine vergangene Weise meines Verhaltens andererseits, lediglich ein Unterschied hinsichtlich der Gegenstände zu bestehen, von denen die Rede ist. Auch dieser objektive Bericht geschieht ja in einer Aussage. Und damit wäre überhaupt zwischen Kundgabe und objektivem Bericht kein grundsätzlicher Unterschied, wenn diejenigen Recht hätten, denen ein Satz eben ein Satz,

eine Aussage eine Aussage ist, d. h., für die alle Sätze und Aussagen psychologisch und logisch gleichwertig sind.

Kundgebende und objektiv berichtende Aussagen.

Sätze, so versichern einige, dienen dem Ausdruck von Urteilen. Ja sie setzen vielleicht die Sätze oder Aussagen den Urteilen ohne weiteres gleich. Dies ist ein sonderbarer Irrtum. Sätze können freilich Ausdruck eines Urteils über eine Sache sein. Sie können aber ebensowohl unmittelbarer Ausdruck der Sache sein. Im letzteren Falle ist die „Sache" jedesmal ein gegenwärtiges inneres Verhalten des Sprechenden. Jene Aussage ist objektiver Bericht, diese ist Kundgabe.

Der Satz, der ein Naturereignis beschreibt oder darüber berichtet, ist der Ausdruck — nicht des Naturereignisses, sondern eines in dem Redenden stattfindenden Urteiles über dasselbe. Ebenso ist der Satz, der erzählt, dafs ein Mensch einen edlen Entschlufs gefafst habe, — weder Ausdruck des Menschen noch seines edlen Entschlusses, sondern er ist wiederum Ausdruck meines Urteils, d. h. meines wirklichen oder vermeintlichen Wissens, dafs der Mensch den Entschlufs gefafst habe. Er ist, wenn ich in der Dichtung dergleichen erzähle, der Ausdruck des inneren Tuns, wodurch für mich dies Erzeugnis meiner dichterischen Phantasie zustande kommt, d. h., meines Vorstellens oder meiner Vorstellung.

Und ebenso ist endlich auch die Mitteilung, dafs ich über eine Sache erstaunt war, nicht Ausdruck meines Erstaunens. Sondern sie ist Ausdruck meiner Erinnerung, oder meines Erinnerungsurteils, dafs dies Erstaunen in mir standfand.

Dagegen ist umgekehrt die Mitteilung meines gegenwärtigen Erstaunens in dem Satze: Ich bin erstaunt, nicht Ausdruck eines Urteils über das Erstaunen, noch Ausdruck meiner Vorstellung desselben, sondern Ausdruck dieses Erstaunens selbst. Ebenso sind Sätze, wie: Ich freue mich, ich will, ich glaube, Ausdruck eben dieser Freude, dieses Wollens, dieses Glaubens.

„Kundgabe“ ist also Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck der mitgeteilten Sache dient. Sie verhält sich zum Bericht, wie der unmittelbare Ausdruck der Sache zum Ausdruck der Vorstellung von der Sache oder des Urteils über die Sache.

Sofern die Kundgabe unmittelbar Ausdruck ist eines inneren Verhaltens, rückt sie in eine Linie mit dem „Ausdruck“ der formalen „Ausdruckselemente“, und weiterhin mit dem „Ausdruck“ der Vortragselemente. Diese drei Arten von symbolischen Elementen bezeichnen eine Stufenfolge des „Ausdrucks“. Um unmittelbar deutlich werden zu lassen, dafs es sich hier um sprachlichen Ausdruck handelt, nennen wir sie eine Stufenfolge der „Verlautbarung“. Ich „verlautbare“ etwa das eine Mal meine innere Anteilnahme an einem Ereignis, von dem ich berichte, durch den Tonfall meiner Stimme. Ich verlautbare ein andermal diese selbe Anteilnahme durch die Form der Darstellung, die Wahl der Worte und Wendungen. Ich verlautbare dieselbe endlich in der vollkommensten Weise durch die „Kundgabe“.

Zugleich stehen alle diese Arten der „Verlautbarung“ in Analogie mit dem Ausdruck des Inneren in der Musik; ebenso in den bildenden Künsten, oder dem Tanz, der Mimik, kurz in allen Künsten überhaupt, ausgenommen die — objektiv berichtenden. Die unmittelbare sprachliche Kundgabe meines gegenwärtigen Erstaunens etwa steht völlig auf einer Linie mit dem malerischen oder plastischen Ausdruck des gleichen Affektes. Ich kann mit Bezug auf vorhin Gesagtes hinzufügen: Jene Kundgabe ist so wenig Ausdruck eines „Urteils“, als der erstaunte Blick eines Menschen, wie ich ihn etwa auf einem Gemälde sehe, Ausdruck eines Urteiles ist.

Der objektive Bericht als mittelbare Darstellung.

Nach dem Gesagten nimmt also die objektiv berichtende Kunst eine Sonderstellung gegenüber allen sonstigen Künsten ein. In ihr allein dient das sinnlich Gegebene nicht dem unmittelbaren Ausdruck einer Sache.

Diese Sonderstellung der objektiv berichtenden Kunst können wir auch noch anders bezeichnen. Alle Künste „stellen dar". Aber es gibt zwei Arten der „Darstellung" durch die Kunst.

Die Darstellung durch Elemente, die „ausdrücken", ist unmittelbare Darstellung. Solcher Art ist nach soeben Gesagtem die Darstellung in allen Künsten aufser der objektiv berichtenden.

Dies heifst: In den Werken aller dieser Künste liegt in dem sinnlich Gegebenen unmittelbar der ganze ästhetische Inhalt. Dabei ist das „Geben" ein Wiedergeben oder ein einfaches Geben; oder es ist bald mehr bald minder das Eine oder das Andere. Der Plastiker oder Maler „gibt" bis zu gewisser Grenze die Formen des menschlichen Körpers „wieder"; in diesen Formen liegt unmittelbar das darzustellende Leben. Der Baukünstler „gibt" Formen, und gibt darin das Leben der Formen.

Solche unmittelbare Darstellung nun ist auch die Darstellung in Worten, sofern sie verlautbaren, etwa die lyrische, ebenso die dramatische Darstellung. Der Lyriker gibt den Ausdruck eines Inneren, die natürliche Weise desselben sich zu verlautbaren, sich in Worten auszuströmen, in ebensolchen Worten wieder.

Dagegen ist die Darstellung durch objektiven Bericht, und sie allein, mittelbare Darstellung. Die Epik etwa, die von Geschehnissen objektiv berichtet, gibt nicht wieder. Sie gibt Worte, aber diese gehören nicht zu den Geschehnissen als ihr natürlicher Ausdruck. In den Worten liegen nicht die Geschehnisse, sondern die Vorstellungen derselben und die Weisen der Auffassung, Verknüpfung, Beurteilung.

Der Gegensatz der unmittelbaren und der mittelbaren Darstellung, letztere gleichbedeutend mit Darstellung durch objektiven Bericht, ist also dieser: In jener ist der sinnlich gegebene Träger der „Darstellung" unmittelbar Träger des Dargestellten oder des ästhetischen Inhaltes, in dieser ist er der Träger der Vorstellung desselben. Der Träger des ästhetischen Inhaltes heifst „ästhetisches Symbol". Ein solches ist also das sinnlich Gegebene in der unmittelbaren Darstellung. Es ist kein solches in der mittelbaren Darstellung.

Statt dessen können wir auch sagen: der Träger der unmittelbaren Darstellung, also auch das „verlautbarende" Wort, ist Objekt der „Einfühlung". Das berichtende Wort dagegen ist, sofern nämlich es lediglich berichtet, nicht Objekt der Einfühlung.

Einfühlung in der objektiv berichtenden Kunst.

Darum findet doch auch in der mittelbaren Darstellung oder der objektiv berichtenden Kunst eine Einfühlung statt; nicht in die Worte, aber in die dargestellte Sache. An die Stelle der Einfühlung in die Worte tritt die Einfühlung in dasjenige, von dem berichtet wird. Ich fühle mich ein in die Landschaft, die beschrieben, die Worte, Handlungen und Erlebnisse der Menschen, von denen erzählt wird.

So ist es, sofern das Wort objektiv berichtet und nur objektiv berichtet. Aber ein rein objektiver Bericht ist ein Ding der Unmöglichkeit. Auch der objektivste Bericht, der in Worten geschieht, geschieht eben — in Worten. Und Worte haben immer zugleich verlautbarende Kraft. In den berichtenden Worten, sagte ich, liege für mich unmittelbar die Vorstellung dessen, wovon berichtet wird. Damit zugleich aber liegt darin nach früher Gesagtem mehr, nämlich die Eigenart des Erfassens des Gegenstandes der Vorstellung, das geistige Operieren, und die Anteilnahme. Es liegen darin die formalen Elemente des Ausdrucks. Es liegt also darin unvermeidlich, obzwar bald mehr bald minder die Persönlichkeit des Dichters, die in allen diesen Elementen sich verlautbart.

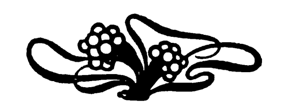
Die Welt der Dichtung ist zunächst die Welt des Dichters. Sie ist eine Welt, in welche dieser selbst sich eingefühlt hat. Und meine Einfühlung in diese Welt geschieht durch den Dichter hindurch. Sofern der Dichter nichts ist als das von mir eingefühlte Ich der Dichtung, kann ich dies auch so ausdrücken: Ich fühle mich ein in die Dichtung, gestalte in mir das ideelle Ich, zu dessen Gestaltung „die Dichtung" mich nötigt, und betrachte nun als dieses ideelle Ich, also in der besonderen Beleuchtung oder von dem bestimmten Gesichts-

punkte aus, der mir dadurch vorgeschrieben ist, die dargestellte Welt, und fühle mich in sie ein.

Damit stellt sich diese Einfühlung dar als eine Einfühlung zweiter Stufe. Die ideelle Welt der objektiv berichtenden Dichtung wird nicht, wie die Welt der Lyrik oder Dramatik, oder die Welt des malerischen oder plastischen Kunstwerks, als eine mir unmittelbar gegenwärtige miterlebt, sondern sie steht in relativer Ferne, und wird von mir dem Dichter oder dem Ich der Dichtung nacherlebt. Jene Welten entstehen für mich, indem ich sie erlebe. Diese ist zunächst, als dem Ich des Dichters oder der Dichtung zugehörig, gegeben, und ich finde sie vor. Sie ist, indem ich sie vorfinde, schon da; darum eben kann von ihr objektiv berichtet werden.

Das Geschehen insbesondere, das schon „da" ist, ist vergangen. Darum sagt die Dichtung, die von Geschehnissen objektiv berichtet, die epische Dichtung also: Es war einmal.

Diese Eigenart der Welt der objektiv berichtenden Dichtung, dafs dieselbe „schon da" ist, und jene damit zugleich gegebene „Ferne" dieser Welt, ist für die Ästhetik dieser Dichtungsart entscheidend. — Davon aber weiteres an späterer Stelle.



SECHSTER ABSCHNITT.

Die Modifikationen des Schönen.

Erstes Kapitel: Qualitäten des Lustgefühls.

Intensitätsgefühl.

Schon im ersten Kapitel dieses Buches wurde Einsprache erhoben gegen die Meinung, das Wort „Lustvoll" und ebenso das Wort „Unlustvoll" bezeichne immer dasselbe, qualitativ identische Erlebnis; es seien also Lustgefühle von Lustgefühlen und Unlustgefühle von Unlustgefühlen niemals der Art, sondern immer nur dem Grade nach verschieden. Später wurde das ästhetische Lustgefühl, oder das Gefühl des ästhetischen Wertes, gegenübergestellt dem rein sinnlichen Lustgefühl, wie wir es etwa angesichts des angenehmen Geschmackes haben; und es erschien uns dabei die Lustwirkung des Schönen von der des blofs Angenehmen qualitativ unterschieden. Jetzt kommt es uns darauf an, dafs und inwiefern auch „ästhetisch Wertvoll" und „ästhetisch Wertvoll" nicht jedesmal Dasselbe besagt, sondern zwischen ästhetischen Wertgefühlen qualitative Unterschiede bestehen.

Dabei gehen wir wiederum aus vom Lustgefühl überhaupt; doch zielen wir auf solche qualitative Unterschiede desselben, die zugleich als entsprechende Unterschiede des ästhetischen Wertgefühles sich darstellen.

Ich erinnere zunächst an den gleichfalls schon im ersten Kapitel des ersten Abschnittes ausgesprochenen Satz, dafs dasjenige, was uns lustvoll oder unlustvoll affizieren solle, zunächst

uns affizieren müsse. Von diesem Affiziertsein nun, genauer von der Höhe desselben, haben wir ein Gefühl. Es ist also mit jenem Satze nicht nur eine gemeinsame Bedingung der Lust und Unlust bezeichnet, sondern zugleich eine diesen beiden Gefühlen gemeinsame Gefühlsqualität. Dafs sie beiden gemeinsam ist, dies besagt zugleich, dafs sie selbst ein Drittes ist.

Ein an sich wohlgefälliger Klang sei erst schwach, und nehme dann allmählich an Stärke zu. Dann steigert sich das Wohlgefallen; es erfreut uns das deutlichere, vollere, kräftigere Heraustreten dieses an sich wohlgefälligen Klanges. Denken wir uns nun aber die Stärke desselben weiter und weiter gesteigert; dann kommt schliefslich ein Punkt, wo das Lustgefühl in ein Unlustgefühl umschlägt. Dabei bleibt doch das Gefühl des immer stärkeren Affiziert- oder Inanspruchgenommenseins bestehen. Die wachsende Intensität des Klanges, wie die wachsende Empfindungsintensität überhaupt, ist begleitet von einem wachsenden Gefühl des Eindringlichen, Aufdringlichen, Aggressiven. Während die Lust in Unlust umschlägt, erfährt dieses letztere Gefühl keinen solchen Umschlag, sondern fährt fort sich zu steigern. Oder umgekehrt gesagt, indem dieses Gefühl sukzessive sich steigert, vollzieht sich jener Umschlag von Lust in Unlust. Damit ist zugleich gesagt, dafs jenes Gefühl weder ein Lust- noch ein Unlustgefühl ist. Es ist also ein eigentümliches Gefühl, oder eine eigentümliche Gefühlsqualität.

Vielleicht meint jemand, was hier als Gefühl der starken Inanspruchnahme bezeichnet werde, sei nichts Anderes als die Empfindungsintensität selbst, sei also nicht ein Gefühl, sondern eine Bestimmtheit der Empfindung.

Dies hiefse die Sache auf den Kopf stellen. Was wir „Intensität" einer Empfindung zu nennen pflegen, die Lautheit eines Klanges etwa, ist zunächst eine Qualität der Empfindung, vergleichbar jeder anderen Empfindungsqualität. Der laute Ton ist vom leisen qualitativ verschieden. Aber in der Natur dieser Qualität, Lautheit genannt, liegt es nun, dafs mit ihr ein ihrer Höhe entsprechendes Gefühl der Inanspruchnahme sich verbindet. Darum, und darum allein, nennen wir diese Qualität Intensität. Intensität, so können wir allgemein sagen, ist diejenige Qualität

einer Empfindung, in deren Natur es liegt, dafs mit ihr ein eigenartiges Gefühl der Inanspruchnahme, mit ihrer Steigerung ein entsprechend gesteigertes Gefühl dieser Inanspruchnahme Hand in Hand geht.

Allerlei Quantitätsgefühle.

Im übrigen widerlegt sich jene Meinung leicht aus dem Vergleich des Gefühls der Inanspruchnahme, von dem wir hier reden, mit anderen unmittelbar verwandten Gefühlen. Auch ein leises, unerwartet mir ins Ohr geflüstertes Geräusch kann mich fühlbar auf stärkste in Anspruch nehmen. Dieses Gefühl nun ist — nicht dasselbe, wie dasjenige, das ich angesichts des lauten Klanges habe. Aber es hat mit ihm das gemeinsam, gleichfalls ein Gefühl intensiver Inanspruchnahme zu sein. Vielleicht geben wir dem Gefühl in diesem Falle den besonderen Namen „Gefühl der Überraschung", vielleicht auch des „Schrecks". Dies sind neue Namen, und Namen für neue Gefühle. Aber alle diese Gefühle haben das Gemeinsame, Gefühle des mehr oder minder starken Inanspruchgenommenseins zu sein. Da es freudige und peinliche Überraschung, ebenso freudigen und unlustvollen Schreck gibt, so ist wiederum die Identifikation mit dem Gefühl der Lust oder der Unlust ausgeschlossen.

Ich kann aber den Begriffen der Überraschung und des Schrecks noch weitere verwandte Begriffe hinzufügen. Eine Mitteilung erscheint mir „wichtig", ein Gedanke „gewichtig", eine Pflicht „schwerwiegend". Es liegt für mich „Gewicht", „Betonung", „Nachdruck" auf einer Sache. Immer ist dann für mich die Mitteilung, der Gedanke, die Pflicht, die Sache, etwas, das mich fühlbar mit gewisser Stärke in Anspruch nimmt. Und immer ist das Gefühl der Lust und Unlust von diesem Gefühle deutlich dadurch unterschieden, dafs dies letztere ebensowohl lust- als unlustgefärbt sein kann. Alle diese Begriffe bezeichnen Modifikationen jener eigenartigen von Lust und Unlust unterschiedenen Gefühlsqualität.

Schliefslich weise ich noch auf eine Reihe von Begriffen, die vor allem hierher gehören. Es sind die Begriffe des Er-

habenen, des Gewaltigen, Überwältigenden, Furchtbaren u. s. w. Auch hier mufs wiederum gesagt werden: Es gibt ein lustvoll und ein unlustvoll Erhabenes, Überwältigendes u. s. w. Jedes mit solchen Namen bezeichnete Gefühl kann, ohne seinen eigentlichen Grundcharakter zu verlieren, das eine Mal lustgefärbt, das andere Mal unlustgefärbt sein.

Indem ich vorhin schon, und soeben von neuem, Lust und Unlust als Färbungen jenes Gefühles der Inanspruchnahme bezeichnete, wollte ich zugleich zu verstehen geben, dafs dieses letztere nicht eine gelegentlich zu Lust und Unlust hinzukommende Bestimmung ist, sondern vielmehr umgekehrt: Das Gefühl der Inanspruchnahme ist in allen den angeführten Fällen das Grundgefühl, zu welchem Lust und Unlust als nähere Bestimmungen hinzutreten. Freilich müssen wir hinzufügen: Lust und Unlust sind die überall wiederkehrenden Färbungen aller möglichen Gefühle. Darin besteht ihre besondere Stellung. Und daraus begreift sich, wie man hat meinen können, Gefühle überhaupt seien niemals etwas anderes als Gefühle der Lust oder Unlust.

Wir können aber das Grundgefühl, das wir hier aufgezeigt haben, auch noch mit einem kürzeren Namen bezeichnen. Ein unmittelbar sich darbietender Name ist „Quantitätsgefühl“ oder „Gröfsengefühl“. In der Tat haben wir in jenem Gefühl das Bewufstseinserlebnis, das den letzten gemeinsamen Sinn aller unserer Quantitätsbegriffe ausmacht. Das Bewufstsein der „Gröfse“, nicht als Ergebnis des Messens, Zählens, Rechnens, sondern als Sache unseres unmittelbaren Eindruckes, besteht in diesem Gefühl. Oder: — Das unmittelbare Bewufstseinserlebnis der „Gröfse“ ist dieses Gefühl. Es ist das Gefühl der „Gröfse“ des Inanspruchgenommenseins, der Höhe des „Eindruckes“, den eine Sache macht, des „Nachdruckes“ oder „Gewichtes“, das sie für mich hat.

Und alle die oben genannten Gefühle nun sind Arten dieses Gröfsen- oder Quantitätsgefühls. Alle die angeführten Begriffe, auch die Begriffe des Schrecks, des Erstaunens u. s. w. sind Begriffe, die eine solche fühlbare Quantität oder Gröfse bezeichnen.

Dies Quantitätsgefühl oder Gröfsengefühl hat unendlich viele Grade. Zugleich aber schliefst es einen Gegensatz in sich. Es gibt innerhalb des Kontinuums der Quantitätsgefühle den Gegensatz des Grofsen und des Kleinen, der dem Gegensatz der Lust- und Unlust vergleichbar ist. Das „Grofse" ist das über eine Mitte Hinausragende; das „Kleine" ist das dahinter Zurückbleibende. Diese Mitte ist ein relativer Indifferenzpunkt, vergleichbar dem Indifferenzpunkt zwischen Lust und Unlust. Was ihm angehört, hat freilich einen Grad der Quantität, aber es ist weder „grofs" noch „klein". — Damit hat sich also die Dreiheit: Lust, Unlust, Quantität in einen doppelten Gegensatz verwandelt.

Beziehung des Lust- und Quantitätsgefühls.

Die einfache Gegenüberstellung der beiden Gefühlsgegensätze „Lust und Unlust" und „Grofs und Klein" genügt nun aber nicht.

Zuerst ist zu beachten, dafs dieselben sich durchkreuzen, dafs aber zugleich die Glieder des einen zu den Gliedern des anderen Gegensatzes in Abhängigkeitsbeziehung stehen.

Dafs es so ist, sahen wir schon vorhin. Wird ein angenehmer Klang lauter, dann wächst das Lustgefühl, und mit ihm zugleich das Quantitätsgefühl. Oder vielmehr umgekehrt, das Lustgefühl wächst mit dem Quantitätsgefühl. Aber nicht endlos. Sondern, wenn die Lautheit und damit das Quantitätsgefühl weiter und weiter wächst, so nimmt das Lustgefühl ab und schlägt in ein Unlustgefühl um; und von jetzt an wächst mit dem Quantitätsgefühl zugleich das Unlustgefühl.

Wie man sieht, liegt aber eine solche Abhängigkeit schon ausgesprochen in der Bezeichnung des Quantitätsgefühls als eines Grundgefühls für Lust und Unlust. Es ist ein Grundgefühl dieser Gefühle oder dieser Gefühlsfärbungen, so etwa wie die Empfindung der Helligkeit die Grundempfindung ist für alle Farben. Rot ohne Helligkeit, also absolut dunkles Rot, ist nicht mehr Rot. Das Rot kann heraustreten und immer röter werden, nur indem es zugleich immer heller wird. Die Hellig-

keitsempfindung ist also Bedingung der Rotempfindung. Und auch hier wird, wenn die Helligkeit weiter und weiter wächst, das Rot nicht endlos gesteigert, sondern es wird schliefslich von der Helligkeit verschlungen. Höchste Helligkeit ist ebenso der Tod des Rot, wie volle Dunkelheit.

Die bezeichnete Abhängigkeit zwischen dem Lust- und Unlustgefühl einerseits, und dem Quantitätsgefühl andererseits, besteht aber nicht nur tatsächlich, sondern wir begreifen auch, wie sie bestehen mufs. Der Grund derselben wurde schon früher bezeichnet.

Im ersten Kapitel unseres ersten Abschnittes wurden, wie man sich erinnert, die allgemeinen Bedingungen der Lust und Unlust festgestellt. Erst die Bedingungen für diese gegensätzlichen Gefühlsqualitäten überhaupt. Daran schlofs sich dann die Frage nach den Bedingungen der Intensität dieser Gefühle. Und da ergab sich: Die Höhe der Lust sowohl als die der Unlust ist bedingt durch den Grad, in welchem das Objekt der Lust oder der Unlust mich „in Anspruch nimmt".

Genauer war der Sachverhalt dieser: Die Höhe der Lust, von welcher ein psychischer Vorgang, eine Empfindung, Wahrnehmung, Vorstellung, begleitet erscheint, ist im Ganzen abhängig von den zwei Faktoren: einmal von dem Grade, in welchem die Seele ihrer Natur nach dem Vorgange entgegenkommt, d. h. günstige Bedingungen des Vollzugs, der Auffassung, der Apperzeption desselben in sich trägt; zum anderen von dem Grade, in welchem der Vorgang zu solcher Apperzeption sich darbietet. Der letztere Faktor nun ist identisch mit dem Grade der Inanspruchnahme, oder kurz, mit der Quantität oder psychischen Gröfse des Vorganges.

Nun kann aber das Verhältnis dieser Faktoren in doppelter Richtung sich verschieben. Die eine Möglichkeit ist diese: Der Anspruch, den der Vorgang an die Apperzeption oder die Auffassungstätigkeit stellt, ist ein zu grofser, zu umfassender, oder zu heftiger im Vergleich mit dem Grade jenes Entgegenkommens oder jener Bereitschaft, dem Anspruch zu genügen. Dann verwandelt sich die Lust in Unlust. Oder aber es überwiegt die Bereitschaft. Es steht vermöge irgend welcher Gunst der Um-

stände einem psychischen Vorgang, der geringen Anspruch erhebt, apperzipiert zu werden, eine besondere Bereitschaft, ihn zu apperziptieren, gegenüber. Dann liegt darin ein besonderer Grund des Lustgefühls, obzwar für ein Lustgefühl von leerer oder von eigentümlich gegenstandsloser Art.

Dieser Sachverhalt nun hat jetzt für uns eine Ergänzung gefunden in der neuen Einsicht, dafs der Höhe des Anspruchs des psychischen Vorgangs auf die apperzeptive Tätigkeit, oder dem Grade der psychischen Quantität oder Gröfse eines Vorganges, ein Gefühl der Quantität entspricht. Umgekehrt ergibt sich aus jener Einsicht in die Beziehung zwischen psychischer Quantität und Höhe der Lust und Unlust unmittelbar das oben bezeichnete und insbesondere im Beispiel des Klanges aufgezeigte Abhängigkeitsverhältnis zwischen Lustgefühl und Quantitätsgefühl. Dafs das Lustgefühl allemal einen Grad der psychischen Quantität oder Gröfse zur Voraussetzung hat, dieser Tatsache entspricht die Gefühlstatsache, dafs das Lustgefühl jederzeit ein Quantitätsgefühl in sich schliefst. Und der Tatsache, dafs die Höhe des Lustgefühls in der soeben von neuem bezeichneten Weise durch die Höhe der psychischen Quantität oder Gröfse bedingt ist, entspricht der Zusammenhang der Lust- bezw. Unlustfärbung des Gefühles mit der Höhe dieses Grundgefühles.

Gefühl der Langsamkeit und Raschheit.

Wie schon angedeutet, liegen aber in dem Quantitätsgefühl verschiedene Möglichkeiten. Diese haben wir jetzt zu unterscheiden. Dabei beschränken wir uns auf diejenigen, die ästhetische Bedeutung besitzen.

Das Quantitätsgefühl, das eine Empfindung begleitet in dem Mafse, als die Intensität der Empfindung wächst, wollen wir kurz das „Intensitätsgefühl" nennen. Ich betone noch einmal den Gegensatz des Intensitätsgefühls zur Intensität der Empfindung, etwa der Lautheit eines Klanges. Das Intensitätsgefühl ist ein eigentümlich charakterisiertes Gefühl. Es ist genauer gesagt, das Gefühl eines eigentümlich heftigen Inanspruch-

genommenseins, das in der Intensität der Empfindung, etwa der Lautheit eines Klanges, seinen Grund hat.

Von da aber gehen wir weiter. Wir bleiben dabei zunächst im Reiche der Klänge. Neben den lauten und leisen finden wir die tiefen und hohen Klänge. Diese sind, auch ganz abgesehen von ihrer Intensität, von einem eigentümlichen Quantitätsgefühl begleitet. Man hat von einer Breite, einer „Voluminosität“, einer „bigness“ der tiefen Töne gesprochen und ausdrücklich erklärt, dafs man damit diesen Tönen eine räumliche Qualität zuerkennen wolle. Dies ist eine irrtümliche Deutung eines unzweifelhaften Erlebnisses. Ich finde nicht in Tönen eine solche räumliche Qualität. Aber es ist mir angesichts derselben so zu Mute, oder ich fühle mich von ihnen so affiziert, als ob in ihnen etwas dergleichen läge. Ich habe ein Gefühl wie von etwas Breitem oder Voluminösen, d. h. ein Gefühl, wie es sonst das Breite oder Voluminöse in mir weckt.

Dazu tritt aber sogleich ein zweites Moment. Ich habe angesichts der tiefen Töne auch ein Gefühl wie von etwas Ruhigem, Langsamen. Es ist mir zu Mute, wie wenn breite Wellen langsam sich heben. Dagegen muten mich hohe Töne an wie etwas Heftiges oder Rasches; wie wenn kurze Wellen rasch sich heben.

Zwei Momente also unterscheide ich in den tiefen und hohen Tönen: Das Voluminöse oder Breite, bezw. das minder Voluminöse, Dünne, und das Langsame oder Ruhige, bezw. das Rasche. Wir werden gut tun, diese Unterscheidung sicher festzuhalten.

Ich betone zuerst die Ruhe oder Langsamkeit der tiefen, die Raschheit der hohen Töne. Der Eindruck oder das Gefühl dieser Langsamkeit bezw. Raschheit läfst sich nicht etwa, wie man wohl gemeint hat, darauf zurückführen, dafs tiefe Töne in der Musik naturgemäfs langsamer sich folgen, weil sie sonst in Gefahr wären, ineinander überzufliefsen. Das fragliche Gefühl bleibt bestehen, auch wenn nur ein einziger tiefer Ton gegeben ist und dauernd erklingt, und es bleibt ebenso das entgegengesetzte Gefühl bestehen, wenn nur ein einziger hoher Ton gegeben ist und dauernd erklingt.

Und hier kann man nun nicht etwa sagen, dies liege daran, dafs ich mich bei der Wahrnehmung der Klänge erinnere, wie es mit ihnen bestellt zu sein pflege, wenn sie in bestimmter Raschheit sich folgen, d. h. wie rasch oder wie langsam sie sich folgen können, ohne ineinanderüberzufliefsen; Raschheit der Folge von Tönen und Gefahr des Ineinanderfliefsens bei zu grofser Raschheit ist eine Sache, die mit dem Charakter der Langsamkeit und Raschheit, der Ruhe und relativen Unruhe in den Tönen selbst ganz und gar nichts zu tun hat.

Und gesetzt auch, diese Töne erschienen uns in sich selbst langsamer, weil es aus dem bezeichneten Grunde wünschenswert erscheint oder üblich ist, dafs sie langsam sich folgen, so würde doch in keinem Falle dieser Charakter sich übertragen auf die Fälle, in denen Töne für sich gegeben sind, also die unmittelbare Erfahrung zu solcher sonderbaren Übertragung keinerlei Anlafs gibt. Ich hätte viel eher Grund, jetzt, wo die Gefahr des Ineinanderfliefsens ausgeschlossen ist, mir der Nichtexistenz derselben besonders deutlich bewufst zu werden.

Psychologischer Grund dieses Gefühls

In Wahrheit habe ich, wie gesagt, den tiefen Tönen gegenüber ein eigentümliches Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit. Dies heifst: Ich habe ihnen gegenüber ein Gefühl, das ich, in Ermangelung eines eigenen Namens, als Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit bezeichne, weil ich ein Gefühl von gleicher Art in solchen Fällen zu gewinnen pflege, wo Ruhe oder Langsamkeit in der Bewegung eines sichtbaren Objektes oder in der qualitativen Veränderung eines Gegenstandes von mir unmittelbar konstatiert werden kann.

In solchen Fällen nun liegt dem Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit die tatsächliche Ruhe oder Langsamkeit zu Grunde. Dies läfst vermuten, dafs es sich bei dem gleichartigen Gefühl, das ich angesichts der tiefen Töne habe, ebenso verhalte.

In der Tat müssen wir dies annehmen, obgleich die Bewufstseinsinhalte, tiefe Töne genannt, nichts von Ruhe oder Langsamkeit in sich tragen. Aber die Bewufstseinsinhalte als

solche sind ja überhaupt nicht der Grund der begleitenden Gefühle. Sondern dieser liegt in den entsprechenden psychischen Vorgängen. Wir müssen also annehmen, dafs der Vorgang der Empfindung eines tiefen Tones eine durch Ruhe oder Langsamkeit ausgezeichnete seelische Bewegung darstellt.

Dies ist zunächst methodologisch gefordert. Wir müssen überall, so weit wir können, gleiche Wirkungen auf gleiche Ursachen, wir müssen also insbesondere auch gleiche Gefühle auf gleiche psychische Vorgänge oder gleiche Beschaffenheiten von solchen zurückführen.

Wir haben aber auch für jene Annahme einen genügenden tatsächlichen Anhalt.

Wir sahen früher, dafs und warum wir den Rhythmus der Schwingungsfolgen, denen ein Tonempfindungsinhalt sein Dasein verdankt, in dem entsprechenden Tonempfindungsvorgange, also dem psychischen Vorgange, der dem Empfindungsinhalt, Ton genannt, zu Grunde liegt, irgendwie wiederkehrend denken müssen. Nun ist die Folge der Schwingungen bei tiefen Tönen eine langsame. Demgemäfs müssen wir auch die entsprechende psychische Bewegung als eine langsame oder ruhig ablaufende betrachten.

Und davon nun ist das Gefühl der Ruhe der tiefen Töne das unmittelbare Bewufstseinssymptom.

Ebenso ist das Gefühl der Raschheit, das wir angesichts der hohen Töne haben, das unmittelbare Bewufstseinssymptom der Raschheit im Ablauf der Tonempfindungsvorgänge. Wir müssen eben auch hier aus der Raschheit der physikalischen Schwingungsfolgen auf eine entsprechende Raschheit in den Tonempfindungsvorgängen schliefsen.

Gefühl der Masse und des Gegenteils.

Mit diesem Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit der tiefen Töne hängt nun das Gefühl ihrer Voluminosität oder ihrer Breite, wir können auch sagen, ihrer „Masse“, zusammen. Darum ist es doch nicht dasselbe Gefühl.

Dies ergibt sich zunächst aus der unmittelbaren Betrach-

tung der beiden Gefühle. Tiefen Tönen, sage ich, eignet für unser Gefühl Langsamkeit und Masse; dagegen eignet den hohen Tönen etwas Rasches und zugleich etwas Spitzes oder Dünnes, kurz der Masse relativ Entbehrendes. Diese beiden Gefühlsgegensätze nun sind Gegensätze des Quantitätsgefühles. Auf die Frage aber, auf welcher Seite des Gegensatzes die gröſsere Quantität zu finden sei, lautet die Antwort entgegengesetzt. Masse einerseits, Dünnheit oder Spitzheit andererseits, verhalten sich qualitativ wie ein Mehr oder Minder. Dabei bezeichnet die Masse das Mehr, die Dünnheit das Minder. Dagegen verhält es sich umgekehrt mit der Langsamkeit und der Raschheit. Hier ist die Langsamkeit das Negative oder das Minder, die Raschheit das Positive oder das Mehr. Wir müssen also sagen, die tiefen Töne sind quantitativ mehr und zugleich weniger als die hohen, die hohen quantitativ weniger und zugleich mehr als die tiefen. Die tiefen Töne repräsentieren ein Mehr hinsichtlich der Masse, dagegen sind die hohen Töne mehr hinsichtlich des „Tempos".

So wird es gewiſs für jedermanns Gefühl sich verhalten. Jedermann wird auf die Frage, worin ein „Mehr" liege, oder was eine gröſsere Eindringlichkeit habe, der hohe oder der tiefe Ton, die Antwort geben, das komme darauf an, was man mit der Eindringlichkeit meine; der tiefe Ton sei eindringlicher in der einen, der hohe in der anderen „Hinsicht". Man wird vielleicht genauer sagen, der hohe Ton sei „anspruchsvoller" als der gleich starke tiefe, aber der tiefe sei oder in ihm liege mehr. Nun, damit ist eben das bezeichnet, was ich hier meine: Der tiefe Ton ist quantitativ mehr hinsichtlich seiner Masse oder seines Volumens; er hat mehr Körper; der höhere ist quantitativ mehr hinsichtlich seines Tempos; er hat eine raschere Eindringlichkeit.

Aber auch abgesehen davon, leuchtet das Recht der hier getroffenen Unterscheidung ein. In dem tiefen Ton, sage ich hier, „ist" mehr Körper und geringere Raschheit. Richtiger ist: Er mutet mich an wie etwas Körperhafteres und Langsameres. Und dies kann ich genauer so ausdrücken, ich fühle mich von ihm angemutet wie von der körperlichen Masse, die langsam

sich bewegt, oder mit dem oben schon gebrauchten Ausdruck, wie von einer breiten Welle, die langsam sich hebt, oder auch, wie von einem breiten und langsamen Schritte, den ich einen Menschen gehen sehe. Nun, der breite Schritt wird freilich naturgemäfs langsamer geschehen. Aber die Langsamkeit liegt darum doch nicht in seiner Breite eingeschlossen. Und breite Wellen bewegen sich nach physikalischen Gesetzen langsamer; aber eine raschere Bewegung derselben ist nicht undenkbar.

Es ist aber auch in unserem Gefühl tatsächlich die „Masse" nicht jederzeit an die „Langsamkeit" oder Ruhe gebunden. Es kann ein Gefühl der Masse bestehen, ohne ein Gefühl der Langsamkeit. Dann hat selbstverständlich das Gefühl der Masse einen anderen Charakter, und wir werden es demgemäfs auch wohl mit einem anderen Namen bezeichnen. Aber damit ist die Gleichartigkeit des Charakters nicht aufgehoben.

So liegt in der Klangfarbe mancher Klänge etwas Breites oder Massenhaftes, oder wie wir hier lieber sagen, etwas Volles. Aber damit braucht sich kein Gefühl des Ruhigen oder Langsamen zu verbinden, das demjenigen, von dem die tiefen Töne begleitet sind, vergleichbar wäre.

Endlich kann aber auch, soviel ich sehe, das Gefühl der Masse bestehen und damit nicht nur kein Gefühl der Langsamkeit sich verbinden, sondern ein entgegengesetztes Gefühl an die Stelle dieses letzteren treten. Ich habe ein Gefühl der Masse oder der Fülle auch angesichts des spektralen Rot, in anderer Weise angesichts des Dunkel- oder Blaurot. Aber ich habe bei dem Rot zugleich ein Gefühl des rasch Erregenden oder der lebhaften Bewegung. Es ist, als ob in einer breiten Masse im Einzelnen rasche Bewegungen sich abspielten. Damit steht das Rot dem Blau deutlich gegenüber, in welchem ich Masse finde, aber in ausgesprochener Weise verbunden mit Ruhe.

Schliefslich ist zu bemerken: Wie das Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit und der Raschheit, so verstehen wir auch das Gefühl der Voluminosität, bezw. des Gegenteils aus der Beschaffenheit der Tonempfindungsvorgänge. Wir sahen soeben, wir haben ein gleichartiges Gefühl der „Masse" angesichts der

„vollen“ Klänge. Hier nun hat das Gefühl seinen Grund darin, dafs in der Tat die Klänge mehr Fülle haben. Die „vollen“ Klänge sind nicht einfache Töne, wie die „dünnen“ Stimmgabeltöne, sondern es sind in ihnen starke Obertöne mit einem Grundton verschmolzen. Dies nun läfst uns schliefsen, dafs auch der Vorgang der Empfindung eines tiefen Tones tatsächlich eine gröfsere Massenhaftigkeit in sich schliefst. Wir müssen sagen: So gewifs in jenem Falle, d. h. bei den vollen Klängen, eine wirkliche Masse, nämlich eine Masse des psychischen Geschehens, dem Gefühl des Vollen oder Massenhaften zu Grunde liegt, so gewifs wird auch bei den tiefen Tönen dem Gefühl der Voluminosität eine tatsächliche Voluminosität zu Grunde liegen.

Wie dies nun aber näher zu denken sei, ergibt sich aus dem oben Gesagten. Nicht nur die Langsamkeit der Folge der physikalischen Schwingungen, durch welche tiefe Töne ausgezeichnet sind, sondern auch die Breite der Wellen müssen wir in dem entsprechenden Empfindungsvorgang irgendwie wiederkehrend denken.

Zweites Kapitel: Fortsetzung. Weitere Qualitäten des Lustgefühls.

Gefühl der Einfachheit und Differenziertheit.

Ich nahm oben an, dafs in dem vollen Klang starke Obertöne zu den Grundtönen hinzutreten. Dabei sind wiederum verschiedene Möglichkeiten. Einmal: — Die Obertöne sind tief, also zum Grundton nächst verwandt, und sie sind wenige; es sind etwa in einem Klang nur die einander verwandtesten Teiltöne, diese aber relativ stark gegeben. Dann haben wir angesichts dieses Klanges nicht nur ein Gefühl der Masse oder Fülle, sondern auch ein Gefühl der Einfachheit und des einfach Konsonanten.

Klänge können aber auch reicher werden: Es tritt in sie eine gröfsere Mannigfaltigkeit von Obertönen hinein. Sie werden reicher differenziert. Dann erfährt das Gefühl eine neue Modifikation. Es wird zu einem Gefühl, das wir am einfachsten als Gefühl der Mannigfaltigkeit oder der Differenziertheit bezeichnen.

Damit meine ich wiederum ein Gefühl, wie es zunächst da gegeben ist, wo wir eine gröfsere Mannigfaltigkeit oder Differenziertheit unmittelbar wahrnehmen.

Dies ist nun bei dem „reichen" Klang nicht der Fall. Wir hören, solange der Klang nicht analysiert ist, nicht die verschiedenartigen Obertöne. Bezeichnen wir ihn trotzdem als „reich", so tun wir dies wiederum wegen der Gleichartigkeit des Gefühls. Hier zeigt uns aber die Analyse, dafs eine solche Mannigfaltigkeit dem Gefühl tatsächlich zu Grunde liegt.

Im übrigen können wir das Gefühl, von dem hier die Rede ist, auch noch mit anderen Namen bezeichnen. Der reichere oder differenziertere Klang ist reizvoller, interessanter, während der minder reiche einförmig klingt, vielleicht schliefslich langweilig wird.

Dieser Gegensatz zwischen dem Gefühl des Reizvollen und des Einfachen oder Einförmigen begegnet uns nun weiterhin auf allen möglichen Gebieten. Immer hat jenes Gefühl seinen Grund in der reicheren und schärferen Differenzierung.

Von der Bedeutung dieser Differenzierung war ehemals die Rede. Die neue Einsicht, die wir hier gewinnen, ist die, dafs mit der Zunahme der Differenzierung mehr und mehr auch das Gefühl selbst ein anderes wird, ein Gefühl einer reicheren, inhaltsvolleren, lebendigeren Lust, der reicher ausgefüllten Befriedigung.

Dissonante Lustcharaktere.

Die Differenzierung oder die „Mannigfaltigkeit in der Einheit", so sahen wir gleichfalls an früherer Stelle, kann aber schliefslich zur Gegensätzlichkeit in der Einheit werden; die Einheit kann den Widerstreit in sich aufnehmen, oder es

kann, in wachsendem Grade, das an sich Widrige, also Unlustvolle, als konstituierendes Element in sie hineintreten. Trotz dieser unlustvollen Elemente kann eine solche Einheit lustvoll sein. Sie ist es, solange noch das Gegensätzliche der Einheit, oder das Unlustvolle dem Lustvollen sich unterordnet; ja, die Unlustelemente steigern unter dieser Voraussetzung die Lust bis zu gewisser Grenze. Der Gegensatz oder Widerstreit wirkt, je nach seiner Beschaffenheit und seinem Verhältnis zur Einheit oder zum lustvollen Faktor, in dieser oder jener Weise die Wirkung des Ganzen belebend. Diese Belebung und Steigerung aber ist eine Belebung und Steigerung des Lustgefühls, solange dabei die Bedingungen der Lust im Ganzen die Oberhand behalten.

Damit aber gewinnt zugleich wiederum das Gefühl einen eigenen Charakter. Vielmehr es ergeben sich hieraus die mannigfachsten neuen Gefühlscharaktere. Doch ist ihnen allen ein Charakter des Dissonanten, in sich Entzweiten oder Getrübten, gemeinsam. Sind die Gefühle Lustgefühle, so sind sie doch zugleich Gefühle von etwas Fremdem, Unlustvollem, das in die Lust hineinkommt.

Auch diese Gefühlsmodifikationen können wir schon angesichts gewisser Klänge erleben. Ich denke an Klänge, deren Obertöne nicht nur mannigfaltig sind, sondern teilweise in mehr oder minder dissonanten Beziehungen zueinander stehen, wie dies nach früher Gesagtem bei gewissen scharfen, oder getrübten, verschleierten Klangfarben der Fall ist. Wiederum bezeichnen wir die Klangfarben mit solchen Namen, weil in dem Gefühl, das sie begleitet, etwas ist, eine Färbung, wie sie sonst aus dem Scharfen, Getrübten, Verschleierten zu stammen pflegt, weil in diesem Gefühl der reinen Farbe der Lust ein Farbenton beigemischt erscheint, wie von etwas an sich Verletzendem, Spannendem, Beunruhigendem, Herabstimmendem, kurz Unlustvollem. Dadurch wird, wie gesagt, innerhalb gewisser Grenzen die Lust nicht vermindert, sondern gesteigert, sie gewinnt aber eben zugleich diesen anderen Charakter.

Dieser dissonante Gefühlscharakter steigert sich, wenn wir zu reicheren Objekten übergehen, wenn etwa in Tonkunstwerken

Dissonanzen scharf heraustreten, chromatische Gänge in sie eintreten, zu den Klangdissonanzen rhythmische Dissonanzen hinzutreten u. s. w.

Ein noch reicheres Feld für solche Gefühlscharaktere bietet aber die Poesie. Der Charakter des Dissonanten wird hier ausgeprägt und immer ausgeprägter, je mehr das innerlich, gemütlich, geistig Dissonante zur Herrschaft kommt; die Not, der Konflikt; die innere Entzweitheit und Zerrissenheit. Das Gefühl des Reizvollen wird zur Rührung, zur Wehmut, zum Lachen unter Tränen. Es wird andererseits zum schmerzlichen Genufs. Das Interessante wird zum Pikanten, Anreizenden, Aufreizenden, Aufregenden, die schlaffe Genufsfähigkeit Peitschenden. Es entsteht das Gewürzte und immer stärker Gewürzte, zuletzt das Gesalzene und Gepfefferte. Der Genufs wird zum qualvollen oder unreinen Genufs am Hautgoût, am Dekadenten, krankhaft Angefaulten, zur extatischen Lust am Perversen, an der Selbstzerfleischung, schliefslich am selbstmörderischen Wahnwitz.

Hier ist dann aber zugleich der Punkt erreicht, wo die Lust in jedem Augenblick in Gefahr ist, in Unlust umzuschlagen. Und je mehr die Lust durch ein an sich Unlustvolles, Widriges, Häfsliches gesteigert ist, desto heftiger ist der Umschlag. Die Extase wird zum Ekel.

Zusatz zu den „dissonanten Lustcharakteren“

Bedingung dafür, dafs solche Gefühle ihrem Grundcharakter nach Lustgefühl bleiben, ist, wie gesagt, die Unterordnung der Momente der Unlust unter die Faktoren der Lust. Diese Unterordnung aber ist nun nicht nur von der objektiven Beschaffenheit jener Momente und dieser Faktoren, und ihrer Beziehung zu einander, abhängig, sondern sie ist zugleich individuell bedingt.

Und dabei bestehen zwei einander entgegengesetzte Möglichkeiten. Ich vertrage vielleicht eine starke Beimischung des an sich Unlustvollen zum Lustvollen, weil das Lustvolle so tief auf mich wirkt, dafs es um dessenwillen in der Einheit der beiden das herrschende Element bleiben kann. Oder aber ich vertrage die Beimischung, weil ich abgestumpft bin gegen das

Unlustvolle, weil es an der Stärke der Reaktion gegen den Eingriff desselben in mein psychisches Dasein fehlt, weil ich ein psychisch Kranker oder ein Schwächling oder ein Erschöpfter bin.

Umgekehrt kann mir die Beimischung unerträglich sein, das eine Mal, weil ich das Lustvolle nicht tief genug zu fassen vermag, ein andermal, weil ich innerlich gesund und reaktionsfähig bin.

Und wie nun geschieht hier der Umschlag der Lust in Unlust, wenn die Bedingungen der Unlust sich steigern? Offenbar ist hier ohne weiteres ausgeschlossen, dafs dieser Umschlag geschehe durch eine Zone der Indifferenz hindurch, durch einen Punkt oder eine Strecke, auf welcher weder Lust noch Unlust gefühlt würde. Die Lust nimmt, so sagte ich, sukzessive die fremde, d. h. die Unlustfärbung in sich auf, und erfährt dabei zunächst eine Steigerung. Indem aber die Unlustfärbung zunimmt, weicht allmählich der Grundcharakter der Lust und die fremde Färbung gewinnt die Herrschaft, d. h. es entsteht ein Gefühl, das im ganzen ein Gefühl der Unlust ist. Der Punkt des Überganges ist also so wenig, wie die vorangehenden und nachfolgenden Punkte, ein Punkt, an dem weder Lust noch Unlust, sondern auch er ist ein solcher, in welchem beides zumal gefühlt wird. Nicht beides nebeneinander, sondern ineinander. Ich habe in der ganzen Reihe der Gefühle überall ein Gefühl, in welchem, nur in immer anderen Graden, Lust und Unlust sich durchdringen. Ich habe also ein solches „Mischgefühl" auch im Momente des Umschlages. Der Punkt des Umschlages ist nur dadurch ausgezeichnet, dafs in ihm Lust und Unlust gleich stark sind.

Auch die Bestimmtheit des Gefühles, von der ich hier rede, und die jene mannigfachen Namen hat, kann noch als eine Art der quantitativen Bestimmtheit desselben bezeichnet werden. Das Gefühl ist ein Gefühl des Mehr oder Minder. Doch überwiegt hier eine neue und eigenartige qualitative Veränderung des Gefühls. Es ist, um bei unserem früheren Vergleich zu bleiben, nicht nur Licht zu einer Farbe getreten, und dadurch die Farbe verändert, sondern die Farbe hat einen fremden Farben-

ton in sich aufgenommen. Sie schillert in diesem fremden Farbenton. Die Lust hat in sich die Unlust, oder die Unlust die Lust aufgenommen.

Dieser Unterschied entspricht dem Unterschiede der Bedingungen. Es ist eben etwas Anderes, ob die Intensität einer Empfindung, die Masse, die Raschheit, die Mannigfaltigkeit einer seelischen Erregung die Lust belebt, oder ob unmittelbar Bedingungen der Unlust in die Bedingungen der Lust hineinwirken.

Die Entstehung der hier in Rede stehenden Gefühle aus dem Zusammenwirken von Bedingungen der Lust und Unlust kann als eine Gefühlsverschmelzung bezeichnet werden. Damit soll nur einfach festgelegt sein, dafs aus diesem Zusammenwirken ein einziges neues Gefühl entsteht. Das Besondere ist freilich, dafs dies neue Gefühl doch zugleich in gewisser Weise beide Gefühle, der Lust und Unlust, nebeneinander in sich enthält. — Auf diese „Verschmelzung" kommen wir weiter unten zurück.

Diese „Verschmelzungsgefühle" sind, wie gesagt, von den Gefühlsfärbungen, die aus der Intensität, Masse, Raschheit, Mannigfaltigkeit sich ergeben, charakteristisch verschieden. Aber wir müssen hinzufügen: Auch diese letzteren können zu solchen Verschmelzungsgefühlen werden. Wir sahen: Auch die Intensität einer Empfindung ist jenseits einer gewissen Grenze Grund der Unlust; Gleichartiges gilt von der Masse, der Raschheit, der Mannigfaltigkeit. Die zu grofse Masse erdrückt, die zu grofse Raschheit der seelischen Erregungen — dafür sind die hohen Töne ein Beleg — beleidigt; die zu grofse Mannigfaltigkeit verwirrt und beunruhigt. Und nun frage ich: Wie geschieht hier der „Umschlag", d. h. der Übergang von Lust in Unlust? Wie etwa geschieht er, wenn ein Ton lauter und lauter und schliefslich überlaut wird? Wir müssen antworten: Auch hier findet sich keine Zone der Indifferenz, wie man speziell in diesem Falle angenommen hat. Was ich zum mindesten finde, ist dieses: Indem die Lust sich steigert und ihren Quantitätscharakter ändert, erfährt sie zugleich auch eine qualitative Veränderung, in analogem Sinne, in welchem bei jenen speziell so genannten Verschmelzungsgefühlen die Lust sich qualitativ

ändert, d. h. es kommt auch hier in sie mehr und mehr eine fremde, d. h. eine Unlustfärbung hinein, ein Moment der Schärfe, des Beunruhigenden, schliefslich des Widrigen. Und dies steigert sich, während der Lustcharakter abnimmt, und endlich völlig zurückgedrängt ist. Mit anderen Worten, Lust geht in allen den bezeichneten Fällen in Unlust über durch ein neues Gefühl, das zunächst noch Lustgefühl ist, nur mit einem Beigeschmack von Unlust, in dem aber dann sukzessive der Beigeschmack von Unlust zum herrschenden Geschmack wird.

Gefühl der Tiefe.

Endlich ist ein letzter Gefühlsgegensatz, der gleichfalls als eine Art von quantitativem Gegensatz bezeichnet werden kann, für uns der wichtigste. Es ist der Gegensatz des sozusagen auf der Oberfläche der Seele bleibenden, und des in die Tiefe gehenden Gefühls. Die besondere Wichtigkeit dieses Gegensatzes liegt darin, dafs er nicht nur ein qualitativer Gegensatz innerhalb des ästhetisch Wertvollen ist, sondern zugleich ein Gegensatz des gröfseren und geringeren ästhetischen Wertes.

Von diesem Gegensatz war schon früher die Rede. Das schöne Objekt, so wissen wir, entsteht für mich durch Einfühlung. Die Einfühlung nun fügt zur Oberfläche die „Tiefe“. Die Tiefe ist der eingefühlte Persönlichkeitsinhalt. Sie ist die Tiefe, bis zu der ich in der ästhetischen Betrachtung in mein eigenes Wesen hinabsteige. Sie ist also meine Tiefe, oder die Tiefe meines Wesens. Eben diese Tiefe aber ist zugleich die Tiefe des Objektes, oder die Tiefe, bis zu welcher ich, in der ästhetischen Betrachtung, in das Objekt hinabgehe.

Und auch von dieser Tiefe nun habe ich, wie früher schon betont, ein Gefühl. Sie gibt meinem Lustgefühl den Charakter, den ich eben als Charakter der Tiefe bezeichne. Dafs ich von jener Tiefe der Einfühlung ein Bewufstsein habe, oder mir darüber Rechenschaft gebe, ist nicht erforderlich. Dies ist Sache der psychologischen Analyse. Es genügt, dafs sie mir sich kundgibt, oder dafs ich sie unmittelbar erlebe, in jenem Gefühl.

Und jedes ästhetische Objekt hat allemal irgendwelche Tiefe dieser Art. Dadurch unterscheidet es sich von dem Gegenstand einer rein sinnlichen Lust. Ich wiederhole: Der angenehme Geschmack mag noch so angenehm sein, niemals hat er Tiefe. D. h. niemals fühle ich die Lust emporsteigend aus der Tiefe, niemals fühle ich mich davon innerlich mitgenommen, im Innersten erfafst, berührt, erschüttert, aufgerüttelt, mitgenommen, in meinem inneren Wesen ausgeweitet, bereichert, gesteigert, so wie es mir mehr oder minder in der Betrachtung jedes Schönen geschieht. Eben darum nenne ich den Geschmack angenehm und nicht schön. Und nenne ich ihn schön, — etwa: „Die Frucht schmeckt schön" —, so weifs ich, dafs hier das Wort „schön" nicht seinen eigentlichen Sinn hat.

Diese Tiefe des ästhetischen Objektes kann nun unendlich viele Grade haben. Und so stehen sich auch im Reiche des Schönen gegenüber das Tiefe und das der Tiefe relativ Entbehrende.

Die Tiefe des schönen Objektes, so sage ich, ist der eingefühlte Persönlichkeitsinhalt. Der Grad dieser Tiefe ist also der Grad, in welchem im Schönen meine Persönlichkeit mitspricht. Dies nun kann wiederum zweierlei besagen. Die Tiefe, so können wir sagen, geht wiederum auseinander in zwei Dimensionen. Die eine dieser Dimensionen ist die Dimension der Tiefe im engeren Sinne; die andere können wir bezeichnen als die Dimension der psychischen Weite.

Jene Tiefe hat das Schöne in dem Mafse als dasjenige, was ich in das Schöne einfühle, dem Grunde meiner Persönlichkeit angehört, als demnach dies Eingefühlte für meine Gesamtpersönlichkeit Bedeutung hat.

Auch dies kann, nach früher Gesagtem, wiederum zweierlei heifsen: Ich fühle in das Schöne ein eine Kraft oder eine Sehnsucht — bezw. das Sichregen und Wirken einer solchen, — die vor anderem das bezeichnet, was mich zum Menschen macht, vor anderem mir Menschenwert verleiht, die „Menschheit" in mir konstituiert, oder zeigt, was für ein Mensch ich bin, wie grofs und reich und frei. Oder aber ich fühle in das Schöne ein das ungehemmte Sichausleben einer solchen Kraft und Sehn-

sucht, ein Erleben und Geniefsen dessen, worauf solche Kraft und Sehnsucht hindrängt, das Sichbefriedigen eines Bedürfnisses, dessen Erfüllung vor anderen mir erlaubt als ganzer Mensch beglückt zu sein.

Was dies besagen will, weifs jeder, oder kann jeder wissen. Jedermann kennt die Kräfte oder Vermögen seines Inneren, deren Betätigung ihn vor anderen zum Menschen macht, oder kann sie kennen lernen; und jeder weifs, oder kann wissen, was es heifst, es leben solche Kräfte in mir sich aus, es befriedigen sich solche Bedürfnisse, die nicht da und dort zufällig in mir auftauchen und Befriedigung fordern, sondern deren Befriedigung mein innerstes Wesen fordert. Oder, wenn wir beides zusammenfassen, jeder kennt dasjenige, oder kann es kennen, das den Menschen im Innersten grofs und reich und frei, und jeder weifs, oder kann wissen, welcher Genufs ihn im Innersten froh und glücklich zu machen vermag.

Im übrigen liegt es der Wissenschaft der Ethik ob, dies alles wissenschaftlich zu bestimmen. Die tiefsten ästhetischen Werte sind zugleich die höchsten ethischen Werte, wobei freilich die Ethik nicht verwechselt werden darf mit irgend welcher geltenden „Moral". Ethisch wertvoll ist eben das Menschliche, d. h. alles Positive am Menschen. Das ethisch Wertvolle ist „der Mensch", d. h. der Mensch, dem nichts Menschliches fremd ist, in dem alles Menschliche höchste Kraft hat, und in dem dies Menschliche in sich einstimmig, also nach einem einheitlichen inneren Gesetz, und eben damit innerlich frei, sich auswirkt. Und ethisch wertvoll ist jedes freie „sich Ausleben", d. h. jedes sich Befriedigen dieses „Menschen" in mir. Oder wenn wir wiederum beides zusammenfassen: Ethisch wertvoll ist die möglichst kraftvolle, allseitige und in sich einstimmige oder freie Selbst- und Lebensbejahung.

Gefühl der Tiefe und Weite.

Und zu dieser Dimension der Tiefe kommt nun im ästhetischen Gefühl die Dimension der „psychischen Weite". Wir sahen, das Einzelne, das wir erleben, strebt in uns sich „aus-

zustrahlen", eine allgemeine „Resonanz" in der Seele zu gewinnen, die ganze Seele nach sich zu „rhythmisieren". Es liegt in ihm die Tendenz, sich zu erweitern zu einer allbeherrschenden Stimmung. Je umfassender nun, und in sich reicher die Stimmung ist, je mehr alle möglichen Saiten in mir mitschwingen, mannigfache Inhalte meiner gegenwärtigen und vergangenen Persönlichkeit durch das einzelne Erlebnis zum Anklingen gebracht werden, umso weiter ist der Inhalt des Schönen oder um so mehr „psychische Weite" eignet ihm.

Auch diese psychische Weite gibt sich mir unmittelbar in einer eigentümlichen Gefühlsqualität zu erkennen; zugleich erlebe ich dieselbe unmittelbar nur darin.

Für die Grade der Tiefe, vor allem der Tiefe in jenem engeren Sinne, haben wir allerlei Namen. Jedermann kennt den Sinn dieser Namen, und demnach die Unterschiede des Grades der Tiefe. Etwas belustigt, erheitert und amüsiert mich. Diese Namen bezeichnen freilich auch qualitativ charakterisierte Arten der inneren Erregung. Aber zugleich will ich mit ihnen sagen, dafs der Eindruck nicht allzu sehr in die Tiefe gehe. Davon unterscheidet jeder deutlich das Rührende, Ergreifende, Packende, Erschütternde, Erhebende, das was mich innerlich reicher werden läfst, was macht, dafs mir weit ums Herz ist u. s. w. Niemand, der nicht völlig gedankenlos redet, sagt von dem höher oder tiefer gehenden Kunstwerke, dafs es unterhalte, belustige, amüsiere u. s. w.

Verschiedene Gegensätze des Gefühls, mehrfache Dimensionen eines von der Lust- und Unlustfärbung verschiedenen Gefühlscharakters, die alle mehr oder minder als Dimensionen eines Quantitätsgefühls bezeichnet werden können, haben wir im Vorstehenden kennen gelernt: Die Dimension des mehr oder minder intensiven Affiziertseins, die wohl zu unterscheiden ist von der Intensität oder Höhe der Lust oder Unlust, die Dimension der Masse, der Raschheit, der Mannigfaltigkeit oder Differenziertheit, die mancherlei qualitativen Abstufungen des Gefühls, die aus der Einmischung des Momentes des Widerstreites, der Getrübtheit, der Entzweitheit u. s. w. in die Bedingungen der Lust entstehen. Endlich die Dimensionen der Tiefe und der

psychischen Weite. Bei allen anderen Dimensionen kann das ästhetische Gefühl auf der einen oder der anderen Seite stehen, nur hinsichtlich der Dimension der Tiefe steht es jederzeit auf der positiven Seite. Das ästhetische Gefühl kann des Charakters der eigentümlichen Eindringlichkeit entbehren, wie er aus den intensiven Empfindungen sich ergibt; es kann ein Gefühl der geringeren oder der gröfseren Masse sein, ein Gefühl der Langsamkeit oder der Raschheit, ein Gefühl des Einförmigen oder der reichen Fülle, ein Gefühl der inneren Einstimmigkeit oder des mit der Gegensätzlichkeit Behafteten; und es kann dabei doch Tiefe haben. Und immer ist es in dem Mafse als dies der Fall ist, ein ästhetisches Gefühl oder ein Gefühl des ästhetischen Wertes.

Drittes Kapitel: Das Erhabene.

Allgemeiner Begriff des Erhabenen.

Wie jedes Gefühl, so wird insbesondere auch das positive Quantitätsgefühl, oder das Gefühl der Gröfse, zum ästhetischen Gefühl, wenn es den Charakter der Tiefe gewinnt. Dies heifst, wenn ich eigene Gröfse in das Objekt einfühle. Solche ästhetische Gröfse ist Erhabenheit.

So wird das Intensitätsgefühl, etwa angesichts des lauten Klanges, zum Gefühl der Erhabenheit, indem ich eine eigene „Intensität" in den lauten Klang einfühle. Solche eigene Intensität aber kann nichts sein als Intensität meines Wollens und inneren Tuns, Gröfse des inneren Kraftaufwandes, intensive Aktivität. Jeder Klang, so sagte ich schon in dem vierten Kapitel des fünften Abschnittes, strömt Kraft und Leben aus. Diese Kraft ist zunächst die Kraft meiner Auffassung des Klanges; aber diese Kraft ist gegründet in dem Klang und seiner Intensität. Ich fühle den eigenen Kraftaufwand, indem

ich mich dem Klang hingebe und ihm folge. Dabei erlebe ich die Kraft unmittelbar als eine in dem Klang und im Fortgange desselben aufgewendete. Und ich erlebe sie nicht als eine willkürlich aufgewendete und auf den Klang gerichtete oder bezogene, sondern mein apperzeptives Tun, und die Kraft oder Anspannung desselben, ist durch den Klang gefordert, kommt aus ihm heraus, ist also seine Sache. Ich fühle mich durch den Klang kraftvoll erfafst und fortgenommen; es ist in ihm mein unmittelbar erlebtes Tun und die gefühlte Kraft dieses Tuns objektiviert.

Und nun gewinnt das Tun und die Kraft des Tuns weiterhin diesen oder jenen besonderen Charakter, je nach der Beschaffenheit des Klanges. Die Kraft meines apperzeptiven Tuns, die ich in den Klang einfühle, ist zunächst nur einfach gesteigerte Kraft; sie ist dann je nach der Beschaffenheit des Klanges, der zur Auffassung sich darbietet, eine Kraft, die rasch oder lebhaft sich auswirkt, oder eine Kraft, in der das Moment des Massenhaften, Voluminösen liegt u. s. w.

Eigene Gröfse, und Erhabenheit des Objektes.

Zunächst ist mir aber hier an einer allgemeinen, das Erhabene überhaupt betreffenden Einsicht gelegen. Ich betonte ehemals, und berührte vorhin von neuem, den obersten Gegensatz im Inhalte des Schönen. Ich finde in dem Schönen ein Wollen und Tun oder ein Vermögen dazu, eine „Kraft", oder ich finde ein ungehemmtes Sichausleben oder Sichbefriedigen. Das Sichausleben steht dem Wollen und Tun gegenüber als das Gelingen, Erreichen, Gewinnen; es besagt, dafs mir etwas zu Teil wird, dafs ich etwas habe, besitze, geniefse.

Dieser Gegensatz nun gelangt in diesem Zusammenhang zu entscheidender Bedeutung. Was ich erreiche, gewinne, habe, geniefse, was mir zu Teil wird, beglückt mich, d. h. ich gewinne ein Gefühl der Lust an dem, was ich habe oder geniefse, gewinne, erreiche, ich erlebe ein „gegenständliches Wertgefühl".

Diesem gegenständlichen Wertgefühl aber steht das Glücksgefühl meiner eigenen Gröfse als etwas Anderes gegenüber.

Welches Gegenständliche auch immer ich gewinnen und geniefsen mag, niemals erscheine ich mir darum, weil ich es gewinne und geniefse, grofs. Ich kann mich so fühlen, nur wenn ich mich darin zugleich tätig fühle, wenn in solchem Gefühl zugleich ein Gefühl des Tuns oder des Vermögens zu einem solchen, kurz einer eigenen Kraft eingeschlossen liegt.

Vielleicht fühlt der Reiche, also derjenige, der viel hat und geniefsen kann, in seinem Reichtum sich grofs. Aber auch dieses Gefühl der Gröfse ist ein Gefühl des Tuns. Wer stolz ist auf seinen Reichtum, ist stolz auf seine Macht, auf das, was er mit dem Reichtum tun kann, und was er jetzt in seinen Gedanken tatsächlich damit tut; er ist stolz auf den Reichtum, weil darin für ihn der Gedanke einer möglichen Aktivität liegt; er fühlt sich grofs, weil er diesen Reichtum „hat", d. h. beherrscht; er fühlt sich so als derjenige, der durch den Reichtum die Kraft zum Herrschen gewinnt. Dabei unterliegt er freilich einem Irrtum; er vollzieht eine trügerische Wertverschiebung. In Wahrheit ist ja die Kraft nicht seine Kraft, sondern die des Reichtums; aber diese rechnet er sich zu.

So gibt überall das Wollen und Tun, und das Vermögen dazu, die „Kraft", und nur diese, ein Gefühl der eigenen Gröfse.

Ich sagte ehemals, alles positive Selbstgefühl sei letzten Endes Gefühl der Aktivität, oder des Vermögens dazu, und jedes Selbstwertgefühl sei solches positives Selbstgefühl. Dann ist das Gefühl der beglückenden eigenen Gröfse Gefühl der gesteigerten Aktivität, oder des Vermögens dazu. Statt dessen nun kann ich auch sagen: Es ist Gefühl der Lust aus der Kraft und Gröfse meines Wollens und Tuns.

Ist es aber so, d. h. kann ich mich nur grofs fühlen in der Kraft und Gröfse meines Wollens und Tuns, so kann auch ein Objekt ästhetisch grofs oder erhaben erscheinen, nicht sofern ich ein ungehemmtes Sichausleben, ein Gelingen, Erreichen, Gewinnen, Sichbefriedigen, sondern nur sofern ich eine Kraft des Wollens und Tuns in dasselbe einfühle.

Damit nun ist, wie man sieht, das Erhabene zu dem Nichterhabenen, aber doch vielleicht eindrucksvoll Schönen in deutlichen Gegensatz gestellt. Das Gebiet des Erhabenen ist das

Gebiet der daseienden und wirkenden Kraft; das Gebiet des nicht erhabenen Schönen, etwa des Anmutigen, Reizenden, Gefälligen, vielleicht Entzückenden, ist das Gebiet des hemmungslosen Gelingens und Geniefsens. Wir sehen in ihm nicht ein Wirken, sondern ein freies Sichauswirken, nicht die Lebenskraft, sondern das Sichausleben, nicht Arbeit und Sichmühen, sondern ein Sichgeniefsen; nicht ein Wollen und Tun, sondern ein Sichbefriedigen.

Der Gegensatz wird deutlicher und erscheint gesteigert, wenn wir bedenken, dafs die Kraft des Tuns und das Gefühl der Kraft wächst mit der Hemmung, die ihrer Verwirklichung entgegentritt, dafs wir ein Gefühl der gesteigerten Kraft gewinnen, in dem Mafse als wir Hemmungen überwinden, oder ihnen standhalten, auch vielleicht ihnen in innerer Gegenwehr unterliegen.

Ein vor allem wichtiges Gebiet für das Gefühl der Kraft und Gröfse, und demnach für das Erhabene, ist darum das Gebiet des Kampfes, auch des vergeblichen Kampfes; Kampf aber ist das volle Gegenteil von dem hemmungslosen Sichausleben, von dem Erreichen und Gelingen, von dem Haben, Besitzen und Geniefsen dessen, worauf ein Bedürfnis abzielt.

Ethische Stellung des Erhabenen.

Damit ist das Spezifische des Erhabenen im Gegensatz zum Nichterhabenen, darum doch nicht notwendig minder eindrucksvollen Schönen bezeichnet.

Dieser Gegensatz mufs an die Stelle anderer Gegensätze gestellt werden, wie sie sonst wohl behauptet wurden. Doch dürfen wir vermuten, dafs der Gedanke an jenen Gegensatz der Aufstellung dieser Gegensätze zu Grunde gelegen hat.

Dies wird vor allem zutreffen bei der Erklärung, das Erhabene sei das Schöne in Ruhe, das Anmutige das Schöne in Bewegung. Dies ist richtig, wenn wir unter der Bewegung eben den Fortgang zum Ziel, das Sichbefriedigen eines Strebens oder Bedürfnisses verstehen, unter der Ruhe das Dasein der Kraft, das Wollen, das Sichanspannen, auch das Sichbehaupten. In jedem

anderen Sinne dagegen ist jene Erklärung unrichtig. Der von der Höhe jäh herabstürzende Wasserfall, die Brandung, die an Klippen sich bricht, ist eben in der Bewegung erhaben. Umgekehrt kann die ruhige Stellung eben in ihrer Ruhe anmutig sein.

Das Wollen und Tun, das „strebende sich Bemühen" ist in mir das ethisch Wertvolle, d. h. es ist das unbedingt ethisch Wertvolle. Unbedingt ethisch wertvoll ist die Persönlichkeit in ihrer Kraft, ihrem Reichtum, ihrer inneren Freiheit, kurz in ihrer Gröfse. Daraus erhellt die besondere ethische Bedeutung, welche dem Erhabenen eignet.[1])

Kant sagt, zweierlei sei wahrhaft erhaben: der gestirnte Himmel über uns, und das Sittengesetz in uns. Mit diesem „Sittengesetz" meint er nicht das Abstraktum „Gesetz", sondern die sich selbst das Gesetz gebende Persönlichkeit. Dabei ist vorausgesetzt der Reichtum des Inhaltes der Persönlichkeit, der Reichtum ihrer Zwecke und ihrer Wollungen; und es ist vorausgesetzt die Kraft dieses Inhaltes, dieser Zwecke oder Wollungen. Die Selbstgesetzgebung ist die Autonomie, die Einstimmigkeit mit sich selbst, die innere Freiheit der Persönlichkeit in solchem Reichtum und solchem starken Wollen und Tun. So ist schliefslich auch die sich selbst gesetzgebende Persönlichkeit Kants die reiche, starke, und innerlich freie Persönlichkeit.

Der Erhabenheit dieser Persönlichkeit aber steht die Erhabenheit des gestirnten Himmels nicht gegenüber. Auch der gestirnte Himmel ist uns erhaben, weil er uns erscheint wie ein unendlich mächtiges und reiches, zugleich von einem eigenen, in sich einstimmigen inneren Gesetz beherrschtes, also freies lebendiges Wesen.

Dafs die Gröfse des Wollens und Tuns den unbedingten ethischen Wert ausmacht, dies schliefst nun doch nicht aus, dafs auch das Gelingen, Erreichen, Geniefsen, kurz das freie ungehemmte Sichausleben einen ethischen Wert besitzt. Aber er ist eben ein bedingter. Er besteht, wie schon ehemals ge-

---

[1]) Vergl. hierzu: „Die ethischen Grundfragen", Hamburg und Leipzig 1899, S. 57 ff.

sagt, sofern dasjenige, was in mir sich auslebt, wert ist sich auszuleben, d. h. sofern es etwas ist, das zum Menschsein einen positiven Beitrag liefert, also ein Moment der inneren Gröfse. Der Wert des ungehemmten Sichauslebens ist bedingt durch den Wert eben dessen, was sich auslebt.

Ein solches ungehemmtes Sichausleben nun sehen wir in dem nicht erhabenen Schönen; und darum ist es schön. Es ist schön um dieses gleichfalls ethisch wertvollen Inhaltes willen.

Endlich aber müssen wir freilich hinzufügen: Es gibt auch eine Vereinigung der Gröfse und des ungehemmten Sichauslebens. Eine solche liegt im Gelingen durch eigene Kraft, insbesondere im ungehemmten Sichauswirken einer das gemeine Mafs übersteigenden Kraft, oder eines Reichtums und eines in sich einstimmigen oder freien Zusammenwirkens von Kräften. Wo wir solches finden, da haben wir ein Gefühl des Erhabenen und des Anmutigen zugleich, oder ein Gefühl, in welchem der Gegensatz des Erhabenen und des Anmutigen sich ausgleicht.

Dieses Gefühl könnten wir das Gefühl des neutralen, nämlich gegen jenen Gegensatz des Erhabenen und des Anmutigen neutralen Schönen nennen. Es könnte auch Gefühl des ideal Schönen heifsen; ideal darum, weil es die beiden möglichen Seiten des Schönen, zur Einheit vereinigt, in sich schliefst.

Ethisch und ästhetisch Erhabenes.

Zu dem, was oben über den ethischen Inhalt des Erhabenen gesagt wurde, ist noch ein Zusatz erforderlich. Das Erhabene, von dem wir hier reden, ist das ästhetisch Erhabene. Dies besitzt jenen ethisch unbedingt wertvollen Inhalt. Dadurch wird doch das ästhetisch Erhabene nicht selbst ethisch wertvoll. Es ist nicht um jenes Inhaltes willen ein ethisch Erhabenes. Wenn Kant das Sittengesetz oder die dasselbe in sich tragende Persönlichkeit erhaben nennt, so meint er damit die wirkliche Persönlichkeit. Diese Erhabenheit eines Wirklichen nun ist ethische Erhabenheit, d. h. sie ist Erhabenheit für die ethische Beurteilung. Davon ist die ästhetische Erhabenheit wohl zu unterscheiden. Ethische Beurteilung geht

allemal auf das Wirkliche. Dagegen ist das ästhetisch Erhabene eingefühlt. Und dies Eingefühlte ist ein Ideelles; obzwar von mir im ästhetischen Objekte Erlebtes. Es ist ein ideelles Ich. Jede Wirklichkeitsfrage bleibt dabei völlig aus dem Spiel.

Eine solche Einfühlung nun eines ideellen Ich und einer Gröfse desselben kann stattfinden, wo die ethische Betrachtung nichts Erhabenes entdeckt. Damit gewinnt das Gebiet des ästhetisch Erhabenen einen Umfang weit über den des ethisch Erhabenen hinaus. Die ästhetische Betrachtung findet das Erhabene, sie findet gesteigerte Gröfse eines Wollens und Tuns, überall in der Natur, in den architektonischen Formen, im Rhythmus, in der Farbe, in Klängen. Und sie findet es auch beim Menschen, da wo die ethische Betrachtung es nicht mehr findet; sie findet es in dem Bösen und dem verkümmerten Individuum; sie findet es da vor allem, wenn es der Kunst gelingt, die Kraft und den Reichtum von Kräften, der auch in solchen Individuen noch sich finden kann, der ästhetischen Betrachtung unmittelbar auffafsbar und eindrucksvoll darzubieten.

Kraft und Gröfse kann, wie bereits aus früher Gesagtem sich ergibt, zunächst beim Menschen, verschiedenen Gebieten angehören. Sie ist Kraft, Reichtum, Konzentriertheit des geistigen Tuns, oder des praktischen Wollens, oder Kraft der Hingabe an eine Sache, Weite der Auffassung der wirklichen Welt, oder der Erfassung und Gestaltung der Objekte der Fantasie u. dergl.; je nachdem ist die Erhabenheit inhaltlich dieser oder jener Art.

Die Macht und Gröfse, deren Einfühlung die ästhetische Erhabenheit schafft, stellt sich im übrigen in der Natur dar als Gröfse und Gewalt der Naturkräfte, in der Architektur als Gröfse der abstrakten Kräfte, die wir in ihre Formen hineinverlegen, in der Musik als Kraft des Wollens, der inneren Erregung und des Sichausströmens derselben, wie wir sie eben in Tönen finden.

Das Moment der Spannung.

Die ideelle eigene Gröfse, die wir im ästhetisch Erhabenen finden, ist eine über das Mafs des alltäglichen Lebens hinaus gesteigerte. Diese ideelle Steigerung meiner selbst geschieht

aber auf das Geheifs des Objektes. Sie ist ein Anspruch, den das Objekt an mich stellt, und den doch zugleich ich an mich selbst stelle. Das Erhabene fordert von mir eine ideelle Anspannung meines Wesens. Und diesen Anspruch und diese Anspannung fühle ich. Dadurch kommt in das Erhabenheitsgefühl ein eigentümliches Moment der Spannung. Ich fühle, dafs ich nicht mühelos den Inhalt des Erhabenen in mich aufnehme, richtiger gesagt, in mir selbst ausgestalte; dafs ich nicht leicht und spielend den Anforderungen, die das Objekt an mich stellt, gerecht werde. Das Gefühl der Erhabenheit ist so ein Gefühl der Steigerung und Ausweitung, und doch zugleich eine Art von Gefühl der Beengung.

Dies nun hat man wohl so ausgedrückt: Ich fühle mich gegenüber dem Erhabenen klein. Dies ist, so weit es sich um das ästhetisch Erhabene handelt, nicht richtig gesagt. Ich fühle mich in der ästhetischen Betrachtung überhaupt nicht „gegenüber“ dem Objekt; ich vergleiche mich nicht mit ihm, messe nicht an ihm mein reales Ich. Von diesem bin ich ja in der ästhetischen Betrachtung befreit; es bleibt weit dahinten. Ich kann mich also auch nicht dem ästhetischen Objekte gegenüber klein fühlen.

Es kann aber mit diesem Gefühl der Kleinheit allerlei gemeint sein. Einmal: — Ich fühle mich klein in meiner Auffassung des sinnlich Gegebenen. Was ich auffassen soll, übersteigt die Grenzen meiner Auffassungsfähigkeit. Ein stark anwachsender Ton etwa wird schliefslich überstark. Indem er fordert, von mir aufgefafst zu werden, stellt er an mich eine Zumutung, die zu meiner natürlichen Bereitschaft des Auffassens in Gegensatz tritt.

Aber solche sinnliche Übergröfse ist nicht ästhetische Erhabenheit; sondern durch sie werde ich aus der ästhetischen Betrachtung überhaupt herausgeschleudert. Der Klang, der durch seine Lautheit das Ohr beleidigt, das Licht, das das Auge blendet, lenkt den Blick auf mein sinnliches Vermögen, und hebt damit die Bedingung der ästhetischen Betrachtung auf, die darin besteht, dafs das Sinnliche gar nicht um seiner selbst willen für mich da ist, sondern dem Inhalte absolut sich unter-

ordnet, so dafs ich durch das Sinnliche hindurch nur auf diesen Inhalt sehe und ihm ganz und gar hingegeben bin.

Nicht minder hebt die drückende Fülle dessen, was dem Auge und Ohr sich darbietet, die verwirrende Mannigfaltigkeit, die ich zumal auffassen soll, und doch nicht zumal auffassen kann, die ästhetische Betrachtung auf.

Hier handelte es sich um Objekte, die durch ihre sinnliche Gröfse über die Grenzen des Vermögens der sinnlichen Auffassung hinausgehen. Aber ich kann nun auch noch in anderer Weise einem Objekte gegenüber mich klein fühlen. Ein Erhabenes ist für mich bedrohlich, es schliefst eine Gefahr für mein Dasein in sich. Ein Beispiel ist das Unwetter, das bedrohlich, feindlich auf mich eindringt. Ich nenne es darum furchtbar, schrecklich. Aber auch dieser Sachverhalt liegt aufserhalb der ästhetischen Betrachtung. Wiederum mufs gesagt werden: Mein reales Ich bleibt in dieser Betrachtung dahinten. Es ist also unmöglich, dafs in der ästhetischen Betrachtung dies reale Ich bedroht oder geschädigt erscheint. Mit dem realen Ich zugleich schwindet notwendig auch der Gedanke an alles dasjenige, was ihm Lustvolles oder Leidvolles durch das Erhabene geschehen könnte. Nicht die ästhetische, nur die praktische Betrachtung weifs von dergleichen.

Bleibe ich aber in der ästethischen Betrachtung des Erhabenen, und läfst mich das erhabene Objekt in derselben bleiben, so fühle ich mich nur grofs. Ich bin in in der ästhetischen Betrachtung nur das in das Objekt eingefühlte ideelle Ich. Dies aber fühle ich im Erhabenen als ein grofses. Eben dadurch entsteht ja die Erhabenheit. Das Erhabenheitsgefühl ist nicht nur ein Gefühl der Gröfse, sondern es ist lediglich dies. Nur jenes Gefühl der inneren Spannung, das Gefühl, dafs ich nicht mühelos zu der eigenen ideellen Gröfse mich steigere, haftet dem Erhabenen umso mehr an, je mehr es ein spezifisch Erhabenes ist.

Das „negativ“ Erhabene.

Aus dem Gesagten ergibt sich zugleich, dafs das ästhetisch Erhabene an sich niemals ein unlustvolles sein kann. Es

ist jederzeit ein „positiv", niemals ein „negativ" Erhabenes. Es ist Gegenstand des Lustgefühls, das an dem Gefühl eigener Gröfse jederzeit haftet.

Dies hindert doch nicht, dafs das ästhetisch Erhabene zu einem unlustvollen werden kann innerhalb des ästhetischen Zusammenhanges, dem es angehört. Es wird dazu, wenn es innerhalb dieses Zusammenhanges zugleich eine Negation, und vor allem die Negation eines Erhabenen unmittelbar in sich schliefst.

Dies kann aber zweierlei heifsen. Einmal: In dem Erhabenen selbst, oder mit ihm für die ästhetische Anschauung unmittelbar verbunden, etwa in einer Dichtung mit dargestellt, findet sich zugleich die Negation einer Kraft und Gröfse, die in dem Erhabenen sein könnte, und die ich von ihm fordere. So kann der grofse Verbrecher in der Dichtung negativ erhaben sein, — nicht weil er mich schädigt oder schädigen könnte, sondern weil er in sich selbst einen Schaden trägt, und einer Forderung, die ich an ihn stelle, widerspricht. Er hat Kraft, und diese Kraft ist positiv erhaben und demgemäfs an sich ästhetisch wertvoll; aber es fehlt ihm die Kraft, die den Namen „Gefühl der Menschlichkeit" oder „Gefühl für das Rechte" trägt. Er negiert in sich selbst, und in seiner Kraft, diese andere Kraft. Es liegt in jenem Positiven diese Negation. Und hieraus nun kann ein Gefühl der negativen Erhabenheit entstehen.

Dabei ist aber nicht jenes Positive, sondern dies an ihm haftende Negative, die damit verbundene Schwäche, der Mangel, die Verkümmerung, Grund des Gefühles der negativen Erhabenheit.

Oder richtiger: Dies Negative ist Grund des Negativen an der Erhabenheit, d. h. es ist Grund des Gefühls der Unlust, das in das Gefühl der Erhabenheit hineinkommt. Sofern aber das Gefühl negativ oder Gefühl eines Negativen ist, ist es eben nicht Gefühl der Erhabenheit. Kein Mangel kann ein Gefühl der Erhabenheit begründen oder dazu beitragen. Und daraus folgt die Umkehrung: Sofern oder soweit das Gefühl der negativen Erhabenheit ein Gefühl der Erhabenheit ist, ist es in Wahrheit ein Gefühl der positiven Erhabenheit, nur mit einem

negativen oder negierenden, beleidigenden, verletzenden Zusatz. Es bleibt auch hier bei dem oben Gesagten: Erhabenheit ist als solche positiv d. h. lustvoll. Mit anderen Worten: Das Gefühl der negativen Erhabenheit ist ein Mischgefühl, nämlich gemischt aus dem Gefühl der Erhabenheit und dem Gefühl der Negation, aus dem Gefühl der Kraft und dem Gefühl des Mangels, aus Lust und Unlust. Es ist darum doch, wie alle Mischgefühle, ein gegenüber seinen Komponenten eigenartiges neues Gefühl.

Beziehung des Negativen zum Positiven im Erhabenen.

Dazu mufs aber freilich hinzugefügt werden:

Je gröfser in einem negativ Erhabenen das Erhabene, also das Positive ist, desto mehr kann das Negative oder die Negation mich verletzen. Je gröfser etwa von dem Verbrecher das Positive,. d. h. die Kraft ist, umsomehr *fordere* ich von ihm auch das andere Positive; die Steigerung des Menschtums an einer Stelle fordert die Steigerung desselben überhaupt, oder *ich* fordere diese auf Grund jener. Und je heftiger die Forderung ist, umsomehr beleidigt die Nichterfüllung, der Mangel, die Verkümmerung. Und so kann ich schliefslich auch sagen: Es beleidigt die Kraft, nicht an sich, aber um des ihr anhaftenden Mangels willen. In Wahrheit beleidigt doch nicht die Kraft, sondern der Mangel.

Wir nennen den Verbrecher *böse*. Verstehen wir unter diesem Bösen dasjenige, was wir innerlich verurteilen, so ist das Böse nicht ein Positives, sondern es ist die Negation eines Positiven, das wir fordern, nicht Kraft, sondern Schwäche, Verkümmerung, Tod. Aber vielleicht fordern wir in dem Verbrecher dies Positive mit erhöhter Intensität auf Grund einer in ihm vorhandenen Kraft, einer gesteigerten Energie des Wollens und Tuns. Dann ist dies Böse zugleich erhaben. Es ist dies um solcher Kraft willen. Die Kraft aber ist an sich gut. Die Erhabenheit des Bösen ist also Erhabenheit eines Guten, demnach an sich positive Erhabenheit; sie wird zur negativen Erhabenheit des Bösen durch die Negation des Guten, das wir

fordern, und umsomehr fordern, je mehr Positives, d. h. je mehr Kraft in dem Bösen ist.[1])

Neben dieser Möglichkeit des negativ Erhabenen steht aber eine zweite. Das „Negative“, von dem wir bisher redeten, war Mangel, Nichtdasein einer Kraft, die wir fordern. Aber neben dem Mangel steht der Schaden, das einem Erhabenen zugefügte Leiden, der seinen Bestand und sein sich Auswirken und Ausleben bedrohende und störende feindselige Eingriff. Neben dem Bösen steht das Übel. Vielleicht ist das Übel dem Erhabenen durch einen Willen zugefügt. Dann erscheint dieser als böse. Aber davon ist hier nicht mehr die Rede, sondern von dem Übel, sofern ein Erhabenes davon betroffen ist.

Auch hier nun können wir wiederum sagen: Das Übel kann umso grölser erscheinen, je erhabener, d. h. je positiv wertvoller dasjenige ist, dem es zugefügt wird. In jedem Falle aber ist auch hier nicht das Übel oder die Zufügung desselben erhaben, sondern das positiv Wertvolle, dem es zugefügt wird.

Schliefslich müssen wir aber in dem, was über beide Arten des negativ Erhabenen gesagt wurde, eine Umkehrung vornehmen. Ich sagte, wir fühlen den Mangel, der mit einem Positiven oder einer Kraft sich verbindet, umsomehr, je erhabener dies Positive ist. Und wir fühlen das Übel umsomehr, je gröfser und positiv wertvoller dasjenige ist, das davon betroffen wird.

Von Beidem nun gilt auch die Umkehrung. Das Erhabene kann uns eindrucksvoller werden im Gegensatz zu dem Mangel oder dem Bösen, das ihm anhaftet; es kann uns bedeutsamer werden durch das Leiden, von dem es betroffen wird.

Jemehr aber dies der Fall ist, destomehr wird das negativ Erhabene zu einem, obzwar eigentümlich gearteten positiv Erhabenen. So entsteht vor allem das tragisch Erhabene. Doch damit haben wir es hier noch nicht zu tun.

Und allgemeiner müssen wir sagen: Alles negativ Erhabene, oder alles Negative an einem Erhabenen, kann, wie jedes Nega-

---

[1]) Vergl. hierzu: „Die ethischen Grundfragen“, Hamburg und Leipzig 1899, S. 49ff.

tive, und demgemäfs an sich Unlustvolle, eingehen in das Schöne. Es kann ein bedeutsames Moment des Schönen werden, sofern es nämlich sich, oder sofern das Negative an ihm, im Ganzen des schönen Objektes einem Positiven sich unterordnet. Auch davon aber später ein Weiteres.

Viertes Kapitel: Arten des Erhabenen.

Grundarten.

In unserer obigen Bezeichnung der grofsen Persönlichkeit, als der starken und reichen und in sich einheitlichen oder freien, liegt zugleich implicite eine erste Unterscheidung von Grundarten des Erhabenen. Erhaben ist die Kraft; und der Reichtum oder die reiche Differenzierung der Kräfte; und das Zusammenwirken vieler Kräfte nach einem Gesetz oder zu einem Ziel.

Diese Dreiteilung ist aber miteingeschlossen in die Unterscheidung der Arten des Erhabenen, die sich ergibt aus jener Unterscheidung der Möglichkeiten des Quantitätsgefühles, die im vorigen Kapitel getroffen wurde.

Ich hob schon heraus das intensiv Erhabene, wie es in dem lauten Klang oder dem Fortissimo der Musik, in der mächtigen Leuchtkraft der Farbe, in der gewaltig ausbrechenden Kraft des menschlichen Tuns enthalten liegt.

Daneben aber gibt es ein Erhabenes der Masse, etwa des breiten, massenhaften Gebirges.

Und es gibt ein Erhabenes der Raschheit, etwa des zuckenden Blitzes; und ein Erhabenes des Reichtums, der Mannigfaltigkeit, der reichen Differenziertheit, etwa einer bunt durcheinander wogenden Menge oder eines wild wogenden Schlachtengetümmels. Und es gibt endlich das Erhabene des in sich Gegensätzlichen, das Erhabene des unlösbaren oder

scheinbar unlösbaren Konfliktes, das Erhabene des Kampfes, auch des Kampfes mit sich selbst, oder der zerstörenden Naturkräfte.

Es braucht nicht wiederholt zu werden, dafs jedes solche Erhabene erhabener oder minder erhaben ist, je nach seiner „Tiefe“ und „psychischen Weite“.

Diesen Möglichkeiten der Erhabenheit stehen nun aber andere entgegen, die einen völlig entgegengesetzten Charakter zu tragen scheinen. Es gibt neben der Erhabenheit des mächtig Hervorbrechenden auch eine Erhabenheit des Leisen, Stillen, Anspruchslosen; neben der Erhabenheit des breit und massenhaft auf uns Eindringenden auch eine Erhabenheit des Kleinen; neben der Erhabenheit des Raschen eine Erhabenheit des Langsamen, Ruhigen; neben der Erhabenheit des Reichen und in sich Gegensätzlichen eine Erhabenheit des Einfachen und Einförmigen.

Darin scheint ein Widerspruch mit früher Gesagtem zu liegen. Erhaben ist das Grofse; das Gefühl der Erhabenheit ist ein positives Quantitätsgefühl. Das Leise, das Langsame oder Ruhige, das Kleine, das Einfache oder Einförmige aber ist quantitativ betrachtet ein Negatives, in ihm ist ein Mangel der Gröfse.

In Wahrheit besteht dieser Widerspruch nicht. Er schwindet, wenn wir bedenken, dafs wir eben hier nicht mehr auf dem Boden des Sinnlichen, sondern des Ästhetischen stehen. Und da kann auch das, sinnlich betrachtet, nicht Grofse grofs erscheinen, d. h. es kann darin ein innerlich Grofses sich aussprechen.

Gröfse liegt in der kraftvollen einzelnen Lebensbetätigung: aber es kann auch Gröfse liegen, und es liegt vielleicht mehr Gröfse, in der stillen Tiefe des Gemütes, in jener Verinnerlichung oder jenem Insichgekehrtsein des ganzen Wesens, das nicht äufserlich kraftvoll, nicht laut und geräuschvoll sich kundgeben kann, sondern in leisen äufseren Lebensbetätigungen seinen charakteristischen Ausdruck findet. So stehen sich einander gegenüber die Erhabenheit des Fortissimo und die des Pianissimo, die Erhabenheit leuchtender Farben und leiser Fär-

bungen, die Erhabenheit des Gewitters und des leisen Sichregens überall da und dort in der Natur.

Und so gewifs Gröfse liegt in einem raschen, lebhaften Tun, so gewifs kann Gröfse liegen im Ernste, der Würde, in der ruhigen Zurückhaltung, der klaren Sicherheit, die in langsamen und gemessenen Bewegungen sich kundgibt. So imponiert der rasche Wassersturz, das Eilen der Wolken beim Sturm; nicht minder aber das ruhige Fliefsen, das langsame Dahinziehen der Wolken. Nicht, weil Raschheit und Langsamkeit an sich in gleicher Weise wirkten, sondern weil auch in der Langsamkeit eine eigentümliche, nur eben innerlichere Kraft sich kund geben kann.

Und so ist Gröfse einerseits in der reichen Mannigfaltigkeit, oder dem bunten Wechsel des Geschehens, andererseits aber nicht minder in dem überall sich selbst gleichen Einförmigen, dem Sternenhimmel, dem stillen Meer, der Wüste. Wir gewinnen daraus das Bild — nicht eines Mangels des Lebens, sondern eines endlos reichen und endlos sich wiederholenden hin- und herwebenden Spieles von Kräften, also einer unendlichen, in sich gleichartigen Lebendigkeit.

Das still Erhabene.

Diese Erhabenheit des Einförmigen ist öfters besonders hervorgehoben worden. Und in der Tat hat die Einförmigkeit für das Erhabene eine besondere Bedeutung.

Und dies zunächst aus einem doppelten Grunde. Überall, wo wir eine einzelne Lebensbetätigung kraftvoll heraustreten sehen, wie beim Blitz, beim Rollen des Donners, da ist Gefahr, dafs dieselbe für uns alles übrige Leben der Natur verschlinge, dafs wir von diesem unsere Aufmerksamkeit ablenken, so dafs es für uns nicht mehr besteht. Es scheint dann auch objektiv das ganze übrige Naturleben vor diesem einzigen Vorgang oder Tun zu verstummen. Umgekehrt, fehlt die einzelne kraftvoll heraustretende Lebensbetätigung, bleibt es also bei der Einförmigkeit, so kann die Aufmerksamkeit dem ganzen Mannigfaltigen zugewendet bleiben.

Und damit ist zugleich das zweite Moment gegeben: Bleibt

die Aufmerksamkeit dem ganzen Mannigfaltigen zugewendet, so fordert uns nun das Band der Gleichheit, das die Teile des einförmigen Mannigfaltigen verbindet, auf, vom Einen zum Anderen fortzugehen, nicht so, das wir Eines über dem Anderen verlieren, sondern mit dem Erfolge, dafs wir das Ganze in eine simultane Einheit zusammenschliefsen. Und daraus kann uns ein besonderer Eindruck der Erhabenheit entstehen.

Reden wir aber allgemeiner. Mit dem hier Gesagten ist zugleich überhaupt der Grundgegensatz zwischen den beiden Hauptgattungen des Erhabenen, die wir soeben einander gegenüberstellten, d. h. zwischen dem Erhabenen, das auch sinnlich betrachtet als ein Grofses, und demjenigen, das bei solcher Betrachtung zunächst als ein Kleines oder Anspruchsloses sich darstellt, angedeutet. Die Lautheit oder Intensität, die Raschheit, die Buntheit der in die Augen fallenden Lebensäufserungen, alles dies packt uns, aber es zieht uns zugleich ab von der Innerlichkeit und dem Reichtum der Innerlichkeit, der in demjenigen liegt oder liegen kann, was so sich betätigt. Das Leise, das Langsame, das Einförmige dagegen führt uns wiederum darauf hin; es gestattet die Sammlung und Ruhe, die zum Miterleben und Geniefsen desselben erforderlich ist.

Diesen Gegensatz dürfen wir wohl als den Gegensatz eines mehr äufserlichen und eines mehr innerlichen Erhabenen oder auch als den Gegensatz des lauteren und des stilleren Erhabenen bezeichnen. Dabei ist das äufserlich Erhabene nicht im Sinne des sinnlich Grofsen zu nehmen. Es ist genauer gesagt das sich veräufserlichende Erhabene. Auch dies letztere wird wahrhaft erhaben bleiben, in dem Mafse als doch auch in ihm ein Inneres und eine Tiefe desselben sich ausspricht.

Die „Grenzenlosigkeit“ des Erhabenen.

Es ist aber noch auf ein Moment hinzuweisen, das vor allem geeignet ist, dem „still Erhabenen“ eine besondere Erhabenheit zu verleihen. Der Reichtum des Erhabenen kann unendlich, das Erhabene ein grenzenloses sein. Ich sage, es kann so sein; es ist nicht etwa das Erhabene, wie man wohl gesagt hat,

als solches unendlich oder grenzenlos. Der Sternenhimmel, die Nacht, das Meer ist es. Aber diesen erhabenen Objekten stehen andre mit sehr bestimmter Umgrenzung gegenüber. Es geht nicht an, etwa von einer Unendlichkeit oder Grenzenlosigkeit der erhabenen plastischen Gestalt zu reden.

Nur in einem Sinne ist jedes erhabene Objekt unendlich oder grenzenlos, sofern es nämlich allemal die Grenzen desjenigen Gefühles eigener Gröfse übersteigt, das ich sonst, aufserhalb der ästhetischen Betrachtung, zu haben pflege.

Im übrigen aber müssen wir die „Grenzenlosigkeit" genauer bestimmen. Weder der Sternenhimmel, noch die Nacht, noch das Meer gewährt uns das Bild sinnlicher Grenzenlosigkeit. Sie übersteigen auch nicht, soweit sie Gegenstand der ästhetischen Betrachtung sind, die Grenzen der sinnlichen Auffassungsfähigkeit. Der Blick auf das Meer, in die Nacht, auch auf den Sternenhimmel, gibt mir jederzeit ein begrenztes Bild, und der wiederholte Blick dahin und dorthin erschöpft leicht das Ganze, soweit es sich meinen Sinnen darbietet. Vielleicht entsteht in mir der Wunsch, noch mehr zu sehen. Aber dieser Wunsch liegt aufserhalb der ästhetischen Betrachtung. Diese begnügt sich ihrer Natur nach mit dem begrenzten Sichtbaren. Sie ist die volle Hingabe an das Gegebene, die jeden solchen Wunsch ausschliefst.

Zugleich sehe ich aber freilich in den bezeichneten Fällen keine Grenze des Objektes. Ich sehe nichts, das mir sagt, hier sei das Objekt selbst zu Ende. In diesem negativen Sinne zunächst können Objekte allerdings für mich grenzenlos sein.

Daraus aber ergibt sich zugleich ein Positives. Ich gewinne die Ahnung über die Grenzen hinausgehender und hinausweisender Kräfte und Lebensbetätigungen. Diese „Grenzenlosigkeit" strebe ich einfühlend zu erschöpfen, also in mir selbst zu erzeugen.

Und daraus erwächst mir eine besondere Spannung, ein Moment des Sehnens oder der Sehnsucht. Dieselbe ist nichts anderes als die Sehnsucht des Individuums über sich selbst hinaus, nach gröfserer Steigerung und Ausweitung seiner selbst, als sie ihm geboten ist. Sie ist meine Sehnsucht, aber in das

Objekt eingefühlt, in ihm und aus ihm heraus erlebt. Diese Sehnsucht ist das Charakteristische des Gefühles der „grenzenlosen“ Erhabenheit. Sie gibt diesem Grenzenlosen sein spezifisches ästhetisches Gepräge.

Solche Sehnsucht aber findet sich nun nicht nur bei jenen räumlich „grenzenlosen“ Objekten. Alles Leise, Langsame, Einförmige, all jenes „still Erhabene“ überhaupt trägt etwas davon in sich. Und überall verdankt diese Sehnsucht einer Art von Grenzenlosigkeit ihr Dasein.

Hier können gewisse subjektive Momente noch besonders herausgehoben werden. Weil das still Erhabene still ist, also nicht ausbricht, nicht in einem einzigen Tun sich zusammenfafst, schliefst es für mich unendliche Möglichkeiten der Betätigung in sich. Und diese unendlichen Möglichkeiten strebe ich mir selbst unbewufst auszuschöpfen, und ich vermag sie doch nicht auszuschöpfen.

In jenen oben genannten räumlich grenzenlosen Objekten ist mit der räumlichen Grenzenlosigkeit diese Stille verbunden. Darum gilt auch von ihnen das hier Gesagte. Es liegen in ihnen solche unendliche Möglichkeiten.

Mit diesen unendlichen Möglichkeiten ist aber zugleich ein weiteres Moment gegeben. Dieselben sind zunächst abstrakte Möglichkeiten, Möglichkeiten dieser oder jener Lebensäufserungen. Die stille Nacht etwa kann alles Mögliche in sich verhüllen, nämlich alles, was der Tag mir enthüllen würde. Das Meer kann unendlich vieles in seiner Tiefe verbergen, was ich zu sehen vermöchte, wenn ich in seine Tiefe steigen könnte. Der Sternenhimmel könnte jenseits meines Blickes dieses und jenes weitere Wunder mir offenbaren. Aber ich weifs nicht, was das Meer, die Nacht, und der Sternenhimmel mir offenbaren „würde“. So bergen jene Möglichkeiten ebensoviele Rätsel in sich. Ich stelle Fragen an das still Erhabene, die keine Antwort finden; ich kenne nur diese oder jene mögliche Antwort. Auch daraus ergibt sich eine Art der Sehnsucht.

Gleichartiges findet aber, wie gesagt, auch bei dem sonstigen still Erhabenen statt. Auch der Anblick des Kindes etwa, in dem der Keim liegt zu allem, was uns wertvoll und

erhaben scheinen kann, ohne dafs wir doch wissen, was aus diesem Keime werden wird, schliefst unendliche Möglichkeiten und unendliche Rätsel in sich. Auch das Kind ist so ein „grenzenlos“ Erhabenes. Auch die Erhabenheit des Kindes trägt darum jenes Moment der Sehnsucht in sich.

Zugleich haben wir in dieser Erhabenheit des Kindes ein Beispiel für den vollen Gegensatz zu der „lauten“ Erhabenheit der intensiven, raschen, mächtigen, inhaltlich reich differenzierten Lebensbetätigung, und zu allem Gegensatz und Kampf und Streit der Lebensbetätigungen.

Die „Formlosigkeit“ des Erhabenen.

Das Erhabene ist auch allgemein bezeichnet worden als das Formlose oder Formwidrige. Das Erhabene zerbreche die Form. Hiermit kann wiederum nicht das gemeint sein, was damit gemeint scheint. Auch das Erhabene hat seine Form. Sein Inhalt ist in eine Form gegossen, so gut wie der alles Schönen. Nur ist dies eben die Form des Erhabenen, nicht die des anmutig Schönen; also nicht die Form des freien und ungehemmten Sichauslebens.

Aber eben an diese Form dachte man offenbar, wenn man sagte, das Erhabene sei formwidrig. Und diese Form zersprengt das Erhabene in der Tat. Vor allem gilt dies vom gigantischen Himmelstürmenden und vom Erhabenen des inneren Kampfes und der Dissonanz. Und an diese war bei solchen Wendungen vor allem gedacht.

Man kann aber auch das „Formlose“ noch in anderem Sinne nehmen, nämlich als das noch nicht Ausgestaltete, Differenzierte, als das Einfache, das noch ungeschieden viele Möglichkeiten in sich trägt; dann ist die Nacht, das Meer, die Wüste „formlos“; und auch die Erhabenheit des Kindes kann als eine der Form entbehrende bezeichnet werden.

Das Erhabene der gebundenen Kraft.

Eine Art der Erhabenheit ist hier schliefslich noch zu erwähnen, die zwischen der aktiven, ich meine der laut sich

äufsernden, und der still innerlichen in der Mitte steht. Es ist die Erhabenheit dessen, was eine ausbrechende und sich luftschaffende Kraft ankündigt; oder die Erhabenheit der in sich zurückgedrängten Kraft, der inneren Spannung zwischen dem Drang der Äufserung, und der Bemühung oder dem Zwange in sich zu bleiben. Das Gewitter nannte ich erhaben; dies ist eine Erhabenheit der ausbrechenden Kraft. Auch die Natur nach dem Gewitter ist erhaben aus dem oben bezeichneten Grunde: Die Natur sammelt sich, und wir sammeln uns, nachdem wir fortgenommen waren von jener ausbrechenden Kraft, und gewinnen das Bild eines überall leise sich regenden, vielgestaltigen Lebens und Webens in der Natur und der unendlichen Lebensmöglichkeiten.

Aber erhaben ist auch, obzwar wiederum in anderer Weise, die Natur vor dem Gewitter, die Stille vor dem Ausbruch, das Drohen, die Ahnung dessen, was geschehen wird und sich ankündigt und vorbereitet.

Und erhaben sind nicht nur die von Leidenschaft fortgerissenen Gestalten in Malerei oder Plastik, sondern ebenso oder in höherem Grade die Gestalten, etwa des Michelangelo, in denen die gebundene, die zurückgedämmte, die gewaltsam zurückgehaltene innere Erregung sich ausspricht.

Erhabenheit des unvermittelten Kontrastes.

Schliefslich weise ich hier noch hin auf die doppelte Art der Erhabenheit, die aus dem Gröfsenkontrast sich ergibt. Hier begegnet uns noch einmal in eigentümlicher Weise der Gegensatz der lauten und der ruhigeren und innerlicheren Erhabenheit.

Der Gröfsenkontrast wurde im Zusammenhang der Frage nach dem Wesen und der ästhetischen Bedeutung der „monarchischen Unterordnung“ behandelt. Hier aber, im Zusammenhang der Frage nach dem Erhabenen, gewinnt diese Unterordnung ein neues Gesicht.

Zunächst erinnere ich an schon Gesagtes: Dafs irgend etwas mit seiner Umgebung kontrastiert und demnach im Ver-

gleich mit ihm neu ist, dafs ich durch seine Umgebung nicht darauf vorbereitet bin, es nicht erwartete und demgemäfs überrascht bin, dies bedeutet an sich keinen Wertzuwachs zu dem Neuen, Überraschenden u. s. w., obgleich es die Wirkung eines an sich Wertvollen für den Augenblick, d. h. im Moment seines Auftretens, zu steigern vermag. Nichts wird in sich selbst grofs, bedeutsam, wichtig, dadurch, dafs es verblüfft. Das Verblüffen an sich, das Effektmachen oder auf den Effekt Hinarbeiten in diesem Sinn, ist kein ästhetisches oder künstlerisches Tun. Der ästhetische Wert ist eben Eigenwert. Nichts aber bekommt einen eigenen Wert, nichts wird gut oder besser, als es an sich ist, durch das Überraschende seines Auftretens.

Aber der Kontrast kann allerdings einen Zusatz an ästhetischem Wert in sich schliefsen. Nur müssen wir hier über die blofse Tatsache des Kontrastes hinausgehen, und hinausblicken auf das, was in dem Kontrastierenden liegt, auf die Art des Lebens und der Lebensbetätigung.

Hier aber sind die beiden Möglichkeiten zu unterscheiden, die bereits in jenem früheren Zusammenhang unterschieden wurden. Einmal, der Kontrast ist grofs und unvermittelt. Wir nehmen als Beispiel hierfür, wie früher, den zwischen niedrigen Bergen plötzlich, überraschend, unvorbereitet herausbrechenden, und demnach zu seiner Umgebung unvermittelt kontrastierenden Berg.

Dieser Berg würde für uns nicht mit den niedrigen Höhen kontrastieren, wenn wir ihn nicht darauf bezögen, also mit dem Hügelland zu einer Einheit zusammenfafsten. Dann aber bildet er mit diesem einen einzigen Lebenszusammenhang oder ein einziges Individuum. Und von diesem Individuum nun gewinnen wir aus jenem Kontraste ein Bild eigener Art: Dasselbe scheint aus leichten und ruhigen Hebungen und Senkungen, also aus mäfsigen und ruhigen Lebensbetätigungen heraus, an einem Punkt unvermittelt, mit einem einzigen, plötzlichen, mächtigen Impuls den Berg ins Dasein zu rufen. Der hohe Berg entsteht nicht aus einem Kraftaufwand, der schon da ist, und jetzt einen blofsen Zuwachs erfährt, sondern er entsteht aus der Konzentration der ganzen Kraft in diesem Punkt, aus

einer in ihm zusammengefafsten und mithin gesteigerten Kraftanstrengung, aus einem mächtigeren Impuls, als für die Hervorbringung eben dieses Berges erforderlich wäre, wenn das Heraustreten desselben bereits vorbereitet wäre. Das Individuum mufs aus seinem sonstigen ruhigen Tun durch einen solchen Impuls erst sich herausreifsen, um an der bestimmten Stelle diesen alles überragenden Berg hervorzubringen.

Dies ist nicht nur hier, sondern auch sonst die eigentliche ästhetische Bedeutung der starken Kontraste. Dieselbe besteht auch sonst in diesem Eindruck einer besonderen Kraftleistung. Auch der Kontrast des plötzlichen Fortissimo mit dem vorangehenden Piano gibt dem Fortissimo eine gesteigerte ästhetische Bedeutung, nicht weil dasselbe überrascht, sondern weil in ihm ein besonders mächtiger Impuls liegt, weil das Leben, das in dem Piano leise sich auswirkte, eines besonders kraftvollen Entschlusses zu bedürfen scheint, um aus der Ruhe sich loszureifsen und ohne Vorbereitung an diesem bestimmten Punkte so gewaltig loszubrechen.

Wie bei jenem Berg, so ist auch hier die Erhabenheit, die aus dem starken Kontraste sich ergibt, eine laute, die Erhabenheit einer gewaltigen Lebensäufserung.

Erhabenheit des vermittelten Kontrastes.

Dieser Erhabenheit nun steht diejenige gegenüber, die der vermittelte Kontrast begründet. Verwandeln wir jetzt wiederum, wie früher, jenen hohen Berg in den höchsten Gipfel einer Gebirgsmasse, die auch andere hohe Gipfel zeigt. Die Erhebung dieses Berges ist vorbereitet. Sie bedarf nicht der momentan gewaltigen Kraftbetätigung. Aber die niedrigeren Höhen bilden nun, so sahen wir schon ehemals, mit dem höchsten Gipfel in höherem Mafse eine Einheit. Während im vorigen Falle der unvermittelt emporsteigende Berg für die Betrachtung sich zu isolieren, also die Einheit aus ihm und den umgebenden Hügeln zu zerfallen, das Individuum sich aufzulösen drohte, stellt hier das Ganze ein in sich geschlosseneres Individuum dar. Es ist ein solches schon wegen der gröfseren

Vergleichbarkeit, die der mindere Grössenkontrast in sich schliesst. Es wird dann noch in höherem Grade dazu, wenn wir annehmen, dass es auch räumlich eine kompakte Masse darstellt.

Und damit erscheint nun insbesondere die Kraft des Ganzen als eine besonders einheitliche. Und diese einheitliche Kraft erscheint in dem höchsten Gipfel zusammengefasst. Es ist eine und dieselbe Kraft, die in stetem Fortschritt höhere und höhere, und zuletzt diesen höchsten Gipfel hervorbringt. Wir gewinnen den Eindruck einer Kraft, die so gross ist, dass sie nach der Bildung der niedrigeren und höheren Berge noch, und zwar ohne gewaltsamen neuen Ansatz, diese höchste Höhe aus sich hervorzubringen vermag.

So gewinnt der hohe Berg zwischen hohen Bergen eine sozusagen erhabenere Erhabenheit. Sie ist erhabener um ihrer Ruhe willen.

Hiermit ist, wie man sieht, doch schliesslich nur mit anderen Worten dasselbe gesagt, was ehemals so ausgedrückt wurde: Der herrschende Teil eines Ganzen hat für uns umso grössere Herrscherwürde, je mehr das von ihm Beherrschte auch in sich selbst bedeutsam ist, je enger und unmittelbarer es andererseits mit ihm zur Einheit verbunden ist. Diese beiden Bedingungen der Herrscherwürde sind in dem Berge, der umgebende hohe Berge überragt, vereinigt.

Fünftes Kapitel: Ästhetische Mischgefühle.

Gefühlskomplikation und Gefühlsverschmelzung.

Unter den Modifikationen des Lustgefühls, von denen im ersten und zweiten Kapitel die Rede war, wurde besonders hervorgehoben das Gefühl, das sich ergibt, wenn in einem Objekt Gegensätzlichkeit, Widerstreit, Dissonanz, kurz Bedingungen der Unlust, den Bedingungen der Lust sich unterordnen. Hier nimmt, so sagte ich, das Gefühl der Lust mehr und mehr eine

fremde, d. h. eine Unlustfärbung in sich auf. Später wurde die Frage gestellt, wie der Übergang von Lust in Unlust sich vollziehe, wenn etwa die Lautheit eines Tones weiter und immer weiter wachse. Die Antwort lautete, dieser Übergang geschehe durch ein Gefühl, das sowohl Lust- als Unlustgefühl sei. Endlich erwies sich auch das Gefühl der negativen Erhabenheit als ein Gefühl, das zugleich Lust- und Unlustgefühl ist.

Auf dies Zusammen von Lust und Unlust nun komme ich hier zurück. Es liegt mir aber dabei zunächst an einer allgemeinen Betrachtung.

Gefühle können in verschiedener Weise verbunden oder vereinheitlicht sein. Ich habe etwa das Gefühl der lustvollen Gewifsheit oder des freudigen Strebens. Hier sind Lust und Gewifsheit, bezw. Lust und Streben, vollkommen verschiedene und miteinander unvergleichbare Färbungen meines Gefühles. Sie verhalten sich zueinander wie die Höhe und die Klangfarbe des Klanges. Solche Gefühle „verschmelzen“ nicht, so wenig als die Tonhöhe und Klangfarbe in einem Klang verschmelzen. Sondern es bleibt jede Gefühlsqualität, was sie ist. Man wird ihre Verbindung als Gefühlskomplikation bezeichnen dürfen.

Von diesen Gefühlskomplikationen müssen wir nun aber diejenigen Verbindungen von Gefühlen unterscheiden, bei welchen die verbundenen Gefühle derselben Gefühlsreihe oder demselben Kontinuum von Gefühlen angehören, und innerhalb desselben zueinander im Gegensatz stehen.

Hierbei besteht zunächst die Möglichkeit der Gefühlsschwankung, des zwischen Position und Negation hin- und hergehenden Gefühles. Der Art ist das Schwanken zwischen den Gefühlen der Bejahung und der Verneinung, oder auch zwischen Lust und Unlust.

Von diesen Gefühlsschwankungen aber sind wiederum durchaus verschieden die Gefühlsverschmelzungen oder Verschmelzungsgefühle. Auch sie sind Verbindungen qualitativ gegensätzlicher Gefühle. Aber an die Stelle des Schwankens tritt bei ihnen die unmittelbare Vereinheitlichung, das Zusammenfliefsen in ein einziges neues Gefühl.

Solche Verschmelzung von Gefühlen ist analog der Ver-

schmelzung von Tönen zu Klängen. Wie die „Tonverschmelzung" sagt, dafs mehrere Tonempfindungen zur Erzeugung eines einzigen neuen Empfindungsinhaltes zusammenwirken, so besagt diese Gefühlsverschmelzung, dafs die Bedingungen eines Gefühles und eines gegenteiligen Gefühls zusammenwirken zu einem einzigen neuen Gefühl.

Indessen hier ist wiederum ein Unterschied zu machen. Die Verschmelzung kann eine totale und sie kann eine parziale sein. Es ist ein Beispiel einer totalen Verschmelzung, wenn die Gründe für die Bejahung und für die Verneinung eines Urteils sich vereinigen zur Erzeugung des Gefühles der logischen Indifferenz, d. h. der Möglichkeit, dafs das Urteil gelte und auch nicht gelte; oder wenn Motive für das Wollen und Nichtwollen derselben Handlung sich vereinigen zum Gefühl der Indifferenz des Wollens, des neutralen Schwebens zwischen Wollen und Nichtwollen.

In diesen Beispielen der totalen Gefühlsverschmelzung verschwinden die verschmelzenden Gefühle zu Gunsten eines mittleren.

In anderen Fällen ist das resultierende Gefühl eine Modifikation des einen der beiden Gefühle durch das andere, oder genauer gesagt, durch die Bedingungen des anderen.

Ein Beispiel hierfür ist das Gefühl der Wahrscheinlichkeit; oder das der Unwahrscheinlichkeit. Jenes ist ein Gefühl der Bejahung, dies ein Gefühl der Verneinung; aber in jenem ist die Bejahung durch Gründe der Verneinung, in diesem die Verneinung durch Gründe der Bejahung zur blofsen Wahrscheinlichkeit herabgedrückt.

Verwebungs- oder Mischgefühle.

Von diesen Verschmelzungsgefühlen nun, bei welchen die Verschmelzung eine totale ist, sind verschieden die Lust-Unlustgefühle, die sich ergeben, indem Bedingungen der Unlust in die Bedingungen der Lust eingehen. Auch hier entsteht ein neues Gefühl; aber ein solches, in welchem die verschmolzenen Gefühle zugleich nebeneinander weiterbestehen.

Diese Gefühle sind es, die wir wohl auch als Mischgefühle zu bezeichnen pflegen. Sie könnten auch Verwebungsgefühle heifsen. Doch ist kein zwingender Grund, den Namen „Mischgefühl“ durch einen anderen zu ersetzen.

Solche „Mischgefühle“ könnten zunächst Bedenken erwecken. Man könnte meinen, wenn Bedingungen der Lust und Bedingungen der Unlust gleichzeitig gegeben seien, so seien nur die beiden Möglichkeiten denkbar: entweder die Bedingungen der Lust und die der Unlust heben sich wechselseitig in ihrer Wirkung auf, bezw. setzen sich herab; es entsteht also ein mittleres Gefühl; oder aber es mufs ein Schwanken zwischen beiden stattfinden. Dagegen sei es undenkbar, dafs ich Lust und Unlust zugleich fühle.

In jedem Gefühle, so kann man dies weiter ausführen, fühle ich mich; dies Ich aber ist ein einziges; ich fühle mich nicht in einem und demselben Augenblicke mehrfach; ich kann mich also auch nicht in einem und demselben Momente entgegengesetzt bestimmt fühlen. Ich kann dies so wenig, als ich in einem und demselben Augenblick einen Gegenstand entgegengesetzt gefärbt, etwa schwarz und weifs, sehen kann. Ein Gegenstand kann wohl zwischen schwarz und weifs hin- und hergehen, oder aber das Schwarz und Weifs vereinigt sich zu einer mittleren, grauen Färbung; dagegen ist es unmöglich, dafs er für meine Empfindung zugleich das eine und das andere sei. So nun bestehen auch für gleichzeitige und einander entgegengesetzte Gefühle nur die beiden Möglichkeiten: Wettstreit oder Vereinigung zu einem Mittleren.

Indessen dieser Überlegung läge ein Mifsverständnis der Einheit des Ich zu Grunde. In der Tat ist das Ich, das ich in jedem Momente meines Lebens unmittelbar erlebe, das Ichgefühl oder Gefühlsich, nur eines. Dies hindert aber nicht, dafs es zugleich ein Mehreres ist. Das Ich kann, ohne aufzuhören, eines und dasselbe zu sein, und als völlig ungeschiedene Einheit sich darzustellen, doch zugleich in eine Mehrheit auseinandergehen oder sich „differenzieren“. Ja es tut dies jederzeit.

Gesetzt, ein Objekt aus verschiedenen und auf das Gefühl in entgegengesetzter Weise wirkenden Teilen stellt sich meiner

Betrachtung dar. Ich fasse dieses Objekt im Ganzen auf. Dies hindert doch, wie wir wissen, nicht, dafs ich zugleich die verschiedenen Teile relativ für sich auffasse oder apperzipiere. Ich ordne sie nur eben, indem ich sie für sich betrachte, zugleich in das Ganze ein oder ordne sie diesem unter.

Indem ich nun dies tue, finde ich, nach Aussage meines unmittelbaren Bewufstseins, „mich“ innerlich bezogen auf das Ganze, finde mich dies Ganze in einen einzigen Akt meiner Auffassungstätigkeit zusammenschliefsend: zugleich finde ich mich doch wiederum innerhalb dieses einen Aktes relativ bezogen auf jeden der Teile für sich. Ich fühle mich innerlich in einfacher Weise zielend auf das Ganze zumal, und fühle mich doch zugleich dahin und dorthin zielend auf einzelne Teile; ich fühle mich in einheitlicher, und doch wiederum in demselben Moment in verschiedener und divergierender Richtung innerlich tätig; ich fühle mich so — nicht nebeneinander, sondern ineinander. Ich finde die verschiedenen Akte der Auffassung dem einzigen Auffassungsakt ein- und untergeordnet. Dieser Sachverhalt ist uns vom dritten Kapitel unseres ersten Abschnittes her auf das genaueste vertraut.

Indem ich nun aber so nach Aussage meines unmittelbaren Bewufstseins in meinem apperzeptiven Tun mich einheitlich und zugleich geteilt fühle, fühle ich mich ebenso einheitlich und zugleich geteilt in meiner positiven und negativen Anteilnahme, d. h. meiner Lust und Unlust. Dies heifst: Indem ich das Ganze als Ganzes fasse, fühle ich mich vom Ganzen so angemutet, wie eben das Ganze mich anzumuten vermag; und indem ich zugleich die einzelnen Teile desselben für sich auffasse, fühle ich mich ebenso von diesen Teilen so angemutet, wie eben die Teile ihrer Natur nach mich anmuten. Zugleich findet auch hier die Ein- und Unterordnung statt. Die Weise, wie mich die Teile anmuten, ist ein- und untergeordnet der einen Weise, wie das Ganze mich anmutet; ich habe also nicht ein einheitliches Gefühl angesichts des Ganzen, und daneben verschiedene Gefühle angesichts der Teile, sondern ich habe ein einziges Gefühl, aber in diesem verschiedene und entgegengesetzte Gefühle; ich bleibe fühlend einheitlich, aber ich

gehe zugleich, unbeschadet dieser Einheit und innerhalb derselben, auseinander in gegensätzliche Gefühlsbestimmtheiten meiner

Mischgefühle als Gefühlsdifferenzierungen.

Dieser Sachverhalt wird vor allem deutlich, wenn wir annehmen, der betrachtete Gegenstand entstehe für mich sukzessive. Ich wähle als Beispiel die Melodie. Sie ist ein Ganzes; und dieses Ganze als Ganzes weckt ein eigentümliches Gefühl. Aber dies Ganze ist zugleich ein Zusammen von mehr oder minder selbständigen Teilen; und auch diese Teile fasse ich wiederum relativ für sich auf. Ich tue dies sukzessive, aber, wie ich schon ehemals sagte, nicht so, dafs ich jedesmal einen Teil über dem anderen verliere. Sondern ich nehme Teil zu Teil hinzu, um schliefslich das Ganze zumal innerlich zu haben. Und dabei verschmelzen nicht etwa die Teile in ein unterschiedsloses Ganzes, sondern sie bleiben für mich gesondert oder bleiben für mich relativ selbständige Gegenstände meiner Apperzeption.

Und demgemäfs habe ich nun auch, in dieser zusammenfassenden Betrachtung der Melodie, innerhalb des Gesamtgefühles, das der ganzen Melodie gilt, eine Mehrheit relativ selbstständiger Gefühle angesichts der einzelnen Teile. Ich habe je nach der Beschaffenheit derselben ein Gefühl der Freiheit und ein Gefühl der Gebundenheit, des Leichten und des Schweren, des Vorwärtsdrängenden und Zurückhaltenden, der gröfseren oder geringeren Konsonanz bezw. Dissonanz. Nur dafs alle diese Gefühle sich einordnen in ein Gesamtgefühl, nämlich das Gefühl, das ich habe angesichts der ganzen Melodie.

Diesen Sachverhalt könnten wir auch, entsprechend unserem ehemals festgelegten Begriff der „Differenzierung", bezeichnen durch den Namen „Gefühlsdifferenzierung". Einheitliche Gefühle können zugleich mannigfach differenziert sein; das Gefühl angesichts der fertigen Melodie ist ein differenziertes oder ein Differenzierungsgefühl.

Diese differenzierten Gefühle, oder mit dem vorhin gebrauchten, üblicheren Namen, diese Mischgefühle, erscheinen schliefslich

vielleicht noch weniger fremdartig, wenn ich an die Analoga auf dem Gebiete der Empfindung erinnere. Das Mischgefühl entspricht der Mischfarbe, etwa Rotgelb. Ich sagte vorhin, ein Gegenstand könne nicht zugleich schwarz und weifs gesehen werden. Ebensowenig kann er zugleich rot und gelb gesehen werden. Aber ich kann ihn rotgelb sehen. Und dann ist er in gewisser Weise doch rot und gelb zugleich. Ebenso nun kann ich auch mich zugleich lust- und unlustgestimmt fühlen, d. h. nicht lustgestimmt und unlustgestimmt, wohl aber lust-unlustgestimmt. Sowie Rotgelb eine einheitliche neue Farbe ist, und trotzdem rot und gelb zumal, so ist dies Lust-Unlustgefühl ein neues Gefühl, schliefst aber zugleich Lust und Unlust in sich; Lust und Unlust sind entgegengesetzte Momente in dem einheitlichen neuen Gefühl.

Oder ein anderes, vielleicht überzeugenderes Analogon: Es ist unmöglich, dafs ich an derselben Stelle der Zunge süfs und sauer schmecke, aber ich kann an einer und derselben Stelle den Geschmack des Sauersüfsen haben. Dies ist nicht süfs noch sauer, wenn man unter beiden das versteht, was man sonst süfs und sauer nennt. Das Sauersüfse schmeckt nicht wie das Süfse und schmeckt nicht wie das Sauere, sondern es hat eine neue Qualität, nämlich die jedermann bekannte, die man eben mit dem Wort „sauersüfs" bezeichnet. Darin sind Süfs und Sauer, nicht als Teile des einheitlichen Geschmackes, wohl aber als Momente in demselben.

In gleichem Sinne nun können auch in einem einheitlichen Gefühle Lust und Unlust als Momente, in welche das Gefühl bei aller Einheitlichkeit auseinandergeht, enthalten sein. Auch ein Gefühl kann sauersüfs oder bittersüfs sein. Es kann in der Lust etwas von Unlust stecken, ohne dafs dadurch die Lust durch die Unlust oder umgekehrt aufgehoben würde. Wir dürfen dann nicht sagen, dafs wir Lust und Unlust zugleich fühlen. Denn auch hier gilt: Die Lust, die wir in solchem Lust-Unlustgefühle fühlen, ist nicht die Lust, die wir sonst fühlen, wenn wir nur eben Lust fühlen, und die Unlust ist nicht die Unlust, die wir fühlen, wenn wir nur eben Unlust fühlen; die Lust ist nicht lustig und die Unlust nicht unlustig, wie sonst.

Sondern wir haben ein neues Gefühl; nur dafs dies als differenzierende Momente die Unlust und die Lust in sich schliefst.

Hinzufügen müfsen wir noch, was wir schon früher sahen, dafs in dieser Lustunlust oder unlustigen Lust die Lust, indem ihre Lustigkeit sich mindert, eindrucksvoller erscheinen, dafs uns das Lustvolle mächtiger erfassen und tiefer auf uns wirken kann.

Gefühl der Rührung.

Soche Lust-Unlustgefühle können nun, wie wir schon sahen, von sehr verschiedener Art sein. Hier soll aber auf einige, ästhetisch besonders bedeutsame und besonders wohl charakterisierte Möglichkeiten noch speziell hingewiesen werden.

Ich erwähne zuerst ein Lustgefühl, das am wenigsten hierher zu gehören scheint; ich meine das Gefühl der Rührung. Ist dasselbe ausgeprägterer Natur, dann liegt darin etwas Bedrückendes, von dem wir gerne uns befreien.

Dies mache ich mir verständlich aus den Gründen der Rührung. Es rührt uns die Unschuld, das kindliche Vertrauen, die harmlose Hingabe, die fröhliche Entsagung, anspruchslose Güte, auch die restlose Befriedigung der Wünsche solcher, denen wir ihr Glück von Herzen gönnen.

In allem dem nun befriedigt sich ein natürlicher Zug unseres eigenen Wesens. Aber es fehlt uns zugleich ein Moment, nämlich der Kampf, die Gegenwehr, die innere Arbeit, die Spannung, der Antrieb zur Konzentration unserer Kraft. Nichts beleidigt uns; alles ist gut; nur eben zu gut, zu einfach, zu unmittelbar befriedigend. Dabei bleibt unbefriedigt der Drang gegen etwas anzugehen, Widerspruch zu erfahren und Widerstand zu üben, zu trotzen, etwas zu haben, das uns eine Aufgabe stellt, eine Leistung von uns fordert. Diesem Drang widerspricht die Weichheit, das Schmelzende des inneren Zustandes; wir fühlen ihn wie eine Schwäche, eine Leere, so dafs wir uns nachträglich des Glücksgefühls schämen können. Und auch in dem Glücksgefühl selbst verspüren wir dies Negative, diese Bedingung der Unlust mit. Was uns geboten wird, ist freilich Grund reiner und reinster Lust; aber daneben regt sich, was wir sind und

zu sein gewohnt sind. Und wir meinen mehr zu sein und fühlen uns wie herabgezogen. Und wir können ja zweifellos durch den Kultus des Rührenden herabgezogen, verweichlicht geschwächt werden.

Die Rührung kann aber wiederum einen verschiedenen Charakter haben. Vielleicht liegt darin auch etwas von Sehnsucht, nämlich von Sehnsucht, auch so einfach, harmlos, kindlich vertrauend und hingebend zu sein, ebenso herzlich sich freuen zu können.

In diesen Fällen scheint das oben bezeichnete Moment der Rührung aufgehoben. Wie können wir uns bedrückt fühlen angesichts des Rührenden, wenn es doch der Gegenstand unserer Sehnsucht ist? In Wahrheit liegt hier kein Widerspruch vor. Beides stammt letzten Endes aus der gleichen Quelle. Wir können nicht Sehnsucht verspüren, das zu sein, was wir sind. Wir sind also anders. Es ist in uns etwas, das der vollen Hingabe an das einfach Kindliche, Vertrauende, der Freude am Einfachen widerspricht. Dies aber ist eben die in unserer Natur liegende Forderung des Kampfes, des Widerspruchs, oder Widerstreits, der Negation, gegen die wir angehen, und in der wir kraftvoll uns anspannen können.

Gefühle der Sehnsucht und Wehmut.

Hier ist nun wiederum die Sehnsucht erwähnt, die uns im übrigen bereits als mögliches Element des Erhabenen begegnete. Dieselbe ist ein ausgesprochenes Mischgefühl oder kann es sein. Es gibt eine verzehrende Sehnsucht, ein heftiges Streben nach dem, was man nicht besitzt, ein starkes Gefühl des Mangels. Dieses Gefühl der Sehnsucht ist ausgesprochenes Unlustgefühl. Aber es gibt auch eine Sehnsucht, die sich hineinlebt in den Gedanken an das Ersehnte und dasselbe gedanklich vorausnimmt, vielleicht darin schwelgt. Zugleich bleibt es doch ein Ersehntes, und daraus ergibt sich hier ein eigentümliches, unlustvolles Glücksgefühl.

In diesem Zusammenhang kommt nun aber die Sehnsucht nicht in Betracht als unsere eigene Sehnsucht nach einem

Objekt, sondern als diejenige, die wir in der Einfühlung in ein Objekt erleben.

Derart war die Sehnsucht, die im Erhabenen liegt, oder liegen kann. Ich bezeichnete die Sehnsucht, die ich angesichts des unendlichen Meeres fühle, als Sehnsucht, das in ihm Liegende auszuschöpfen. Auch dies ist nicht nur eine Sehnsucht nach, sondern zugleich in dem Objekt. Das Meer zieht mich betrachtend in immer weitere Tiefe. So ist meine Sehnsucht seine Sache, etwas aus ihm Stammendes, also in ihm Liegendes.

So kann mir auch sehnsüchtig zu Mute werden, indem ich in die Landschaft mich hineinversetze, und ihr Leben innerlich mitmache; oder es liegt für mich Sehnsucht in einer Farbe, etwa dem lichten Violett. Es überkommt mich etwas wie die Ahnung eines Glücks, einer stillen Befriedigung, die ich sehnend suche. In der Ahnung habe ich diese Befriedigung zugleich. Und ich sympathisiere mit der Sehnsucht, mit dieser Kraft des in die Weite gehenden Strebens; und diese Sympathie ist Glück, wie jede Sympathie. Zugleich trägt doch alle solche Sehnsucht in sich ein Moment der Unlust, das durch das Unbefriedigtsein der Sehnsucht gegeben ist.

Wie die Sehnsucht nach vorwärts, so pflegt die Wehmut nach rückwärts zu blicken. Wir sprechen vor allem von wehmütiger Erinnerung. Dieselbe kann süfse Wehmut sein; sie ist es, wenn der Verlust den Stachel verloren hat, und nun die geistige Freiheit bleibt, in rückschauender Betrachtung das Verlorene sich wiederum innerlich zu eigen zu machen und es zu geniefsen: „Ich besafs es doch einmal." Auch meine Vergangenheit gehört ja zu mir und kann mir Gegenwart werden; und das vergangene Gut ist ein solches, das mir niemand rauben kann. Es ist eine Tatsache, die durch nichts in der Welt wieder rückgängig gemacht werden kann. Zugleich bleibt doch das Negative, dafs das Vergangene nicht mehr gegenwärtig ist.

Sechstes Kapitel: Die Tragik.

Luststeigerung durch Negation.

Mit dem, was soeben über die Lust gesagt wurde, die in der Wehmut liegen kann, ist noch nicht alles gesagt. Ich vermag, was ich verloren habe, nicht nur jetzt noch zu geniefsen, sondern ich geniefse es in gewisser Weise stärker. Dafs es verloren ist, macht mir seinen Wert eindringlicher; dies kann den Schmerz, aber auch die Lust erhöhen. Vielleicht schätzte ich das Verlorene wenig oder gar nicht, solange ich es besafs.

Hiermit kommen wir auf einen schon berührten Punkt. Ich sagte, wenn ein Erhabenes oder positiv Wertvolles einen Mangel an sich trage oder einen schädigenden Eingriff erleide, so könne der Schaden oder Eingriff, kurz die Negation, eine umso stärkere Unlustwirkung ausüben, je wertvoller uns das Erhabene oder Positive sei. Es könne aber auch umgekehrt durch die Negation die Eindrucksfähigkeit des Positiven, dem sie anhaftet oder widerfährt, gesteigert werden.

Um den letzteren Sachverhalt nun handelt es sich hier. Wie gesagt, der Wert des Verlorenen wird mir eindringlicher. Ich füge gleich hinzu: Auch der Wert des wertvollen Objektes, das nur beschädigt ist, wird mir eindringlicher. Der Eingriff in den Bestand des Wertvollen steigert die Wertschätzung.

Im übrigen gehören hierhin allerlei Tatsachen. Ein Sprichwort sagt: „De mortuis nil nisi bene". Von den Toten soll man nur das Gute sagen, das man von ihnen sagen kann. Wir sollen dies, das will heifsen: So entspricht es unserem natürlichen Gefühl. Dem Toten ist das in unseren Augen Übelste widerfahren, das Nichtmehrsein. Und dies macht uns gegen ihn milde gesinnt.

Und wir sind versöhnt mit dem Verbrecher, wenn er seine Strafe erlitten hat. Wir nehmen für ihn Partei, er erscheint uns in gewisser Weise verklärt, wenn die Strafe uns eine zu harte scheint.

So versöhnt alles Leiden mit dem Leidenden, es versöhnt, d. h. das Gute an ihm wird uns eindringlicher; es wächst unsere Wertschätzung.

Wir nennen dieses Gefühl der Wertschätzung auch wohl Mitleid. Damit ist zugleich gesagt: Mitleid ist nicht einfach Mitleiden, sondern es ist zugleich Wertschätzung. Wir können denjenigen bemitleiden, der ohne das Mitleid nicht Gegenstand der Wertschätzung wäre. Aber, indem wir Mitleid fühlen, üben wir Wertschätzung. Zugleich ist in dem Gefühl des Mitleids etwas von Leiden, d. h. von Unlust.

Die Tragik und das Gesetz der „Stauung".

Damit nun sind wir angelangt beim Gefühl der Tragik. Als ein wesentliches Moment desselben oder als das wesentliche Moment ist immer wiederum das Mitleid bezeichnet worden. Vielleicht ist dieser Name nicht durchaus geeignet. In jedem Falle ist das Wort „Mitleid" nicht völlig eindeutig. Man kann es auch so nehmen, dafs das Gefühl der Tragik herabgewürdigt wird, wenn man es mit dem Mitleid identifiziert. Aber der Name tut nichts zur Sache.

Wie aber es damit bestellt sein mag, gewifs gehört zur Tragik das Leiden; und der eigentümlich tragische Genufs ist an das Leiden gebunden.

Wie nun aber kann er daran gebunden sein? Darüber geben zunächst die oben bezeichneten Fälle Aufschlufs. Das Leiden, allgemeiner gesagt, der Eingriff in den Bestand eines Wertvollen, erhöht das Gefühl seines Wertes. Zugleich gibt er diesem Gefühl einen eigentümlichen Charakter, einen ernsten Beigeschmack.

Dafs aber das Leiden das Wertgefühl erhöht, dies geschieht nach einem allgemeinen Gesetze. Ich bezeichne dasselbe sonst wohl als das Gesetz der „psychischen Stauung": Ist ein psychisches Geschehen, ein Vorstellungszusammenhang etwa, in seinem natürlichem Ablaufe gehemmt, gestört, unterbrochen, so staut sich die psychische Bewegung, d. h. sie bleibt stehen,

und es steigert sich, an eben der Stelle, wo die Hemmung, Störung, Unterbrechung stattfindet, ihre Höhe.

Oder mit einer anderen Wendung: Ich nehme an, ich erlebe irgend etwas. Aber was ich erlebe, ist nicht ganz, sondern nur ein Teil; es ist ein Teilerlebnis, das seiner Natur nach oder einem allgemeinem psychologischen Gesetz zufolge hinweist auf eine Ergänzung oder Vollendung. Diese Ergänzung oder Vollendung aber wird dem Erlebnis nicht zu teil; oder es wird ihm eine solche „Ergänzung" zu teil, die ihm, seiner Natur oder der Natur des Geistes zufolge, nicht zugehört. Es bleibt also das Erlebnis in sich selbst unvollendet, oder es erscheint mit etwas Fremdem behaftet. Dann bleibt mein innerer Blick bei dem Teilerlebnis, er haftet insbesondere an dem Punkt, wo die Ergänzung oder Vollendung eintreten müſste, an dem, was auf dieselbe hinweist, oder sie fordert; er haftet daran mit gesteigerter Kraft.

Der „Blick", sage ich, haftet an diesem Punkt. Dies will sagen: Die Aufmerksamkeit bleibt dabei stehen und konzentriert sich darauf; sie tut dies in höherem Maſse, als sie es tun wüde, wenn dieser Mangel oder dies Fremde sich nicht fände, wenn also das Erlebnis sich vollendete. Kurz, die Aufmerksamkeit „staut" sich, so wie das Wasser, das im Begriff ist, talabwärts zu flieſsen, an einem Wehr sich staut.

Ich sah etwa an einer bestimmten Stelle der Wand meines Zimmers immer wiederum ein bestimmtes Bild. Dann „gehört" dies Bild für mich an die Wand und an die bestimmte Stelle. Nun fehle plötzlich einmal das Bild an dieser Stelle. Dann vollendet sich die Wahrnehmung der Wand nicht so, wie sie natürlicher Weise sich vollenden müſste. Die Folge davon ist, daſs die leere Stelle mir auffällt; sie drängt sich mir auf, gewinnt ein psychisches Gewicht oder eine psychische Gröſse, ganz anders als sonst. Sie hat für mich ein gröſseres psychisches Gewicht, als sonst eine solche leere Stelle haben würde, und auch, als die Stelle früher hatte, als sie von dem Bilde ausgefüllt war.

Ebenso nun bleibt auch bei den Erlebnissen, von denen ich oben redete, der Zerstörung eines wertvollen Objektes, dem Tod eines Freundes, der Bestrafung des Verbrechers u.s.w. ein

Erlebnis unvollendet. Das wertvolle Objekt war in meinem Besitz, und mein Freund lebte. Ich gebrauchte oder genofs das Objekt, und der Freund war mir etwas, oder konnte mir etwas sein. Jetzt aber ist das Objekt verloren. Es fehlt ihm also das Dasein im Zusammenhang der Wirklichkeit; ich kann es vorstellen, aber nicht mehr in diesen Zusammenhang einfügen. Hierbei ist die Vorstellung des Objektes das Teilerlebnis; das Dasein im Wirklichkeitszusammenhang ist das zu ihm Gehörige, und in diesem Falle erfahrungsgemäfs zu ihm Gehörige. In meinem gegenwärtigen Erleben aber fehlt dies Moment. Und ebenso fehlt in der Vorstellung meines Freundes, nachdem ihn der Tod mir entrissen hat, das erfahrungsgemäfs zu ihm gehörige Moment des realen Daseins und der Möglichkeit der realen Wechselbeziehungen zwischen ihm und mir.

Und dies nun macht, dafs die Vorstellung des verlorenen Gegenstandes oder des verstorbenen Freundes für mich gröfseres psychisches Gewicht, der Gedanke daran gröfsere Kraft und Aufdringlichkeit hat.

Psychische Stauung als Grund erhöhter Wertung.

Aber wir müssen in diesem Zusammenhange auf einen Punkt noch besonders achten. Zum verlorenen Objekt, so sagte ich, gehört für mich das Dasein im Wirklichkeitszusammenhange auf Grund der Erfahrung. Dafs aber dasselbe in solchem Mafse dazu gehört, dies hat für mich nicht in der blofsen Erfahrung d. h. dem Umstande, dafs das Objekt tatsächlich existierte, seinen Grund, sondern in dem Wert, den das Objekt für mich hatte. Dasjenige, was das Objekt mir wertvoll machte, läfst mich so eindringlich seine Wirklichkeit oder den tatsächlichen Besitz desselben fordern. Und das Gleiche gilt von dem verstorbenen Freund.

Und damit ist nun zugleich gesagt, dafs eben dies Wertvolle an dem Objekt oder dem Freunde jetzt meine Aufmerksamkeit in erhöhtem Mafse auf sich zieht. Und dies hat die weitere Folge, dafs ich dieses Wertvollen, oder dafs ich des Wertes, um dessentwillen ich die Existenz fordere, in erhöhtem

Mafse inne werde. Dieser Wert ist meinem Blick und damit meinem Gefühle näher gerückt. Das Objekt oder der Freund gewinnt nicht in meinen Augen einen neuen Wert, aber sein Wert besteht jetzt für mich in höherem Grade.

Das Gleiche gilt in den übrigen der oben angeführten Fälle. Ein Mensch, und wäre er der gröfste Verbrecher, ist für mich jederzeit Mensch, und als solcher mir gleich. Es ist in ihm Menschliches und menschlich Wertvolles. Es ist in ihm solches, das zum Menschsein, auch zum Menschsein im höchsten Sinne des Wortes einen Beitrag liefert; also Wertvolles im höchsten und absoluten, nämlich im ethischen Sinne; es sind in ihm Anlagen, auch zu Besserem, als er ist. Und auch diese Anlagen haben solchen höchsten Wert. Und weil oder sofern er Mensch ist und in dem Mafse, als er es ist, fordere ich, dafs er als Mensch leben und sich fühlen dürfe. Dafs er dies könne, soweit er Mensch ist, dies gehört für mich mit zum Menschen.

Jenes Menschenwertes nun werde ich vielleicht sonst nicht inne. Das Menschsein ist mir ja eine absolut geläufige Sache. Ich habe darum ein ausgesprochenes Gefühl des Menschenwertes sonst nur, wenn derselbe das gemeine Mafs übersteigt.

Nun aber leidet ein Mensch, unverschuldet oder verschuldet. Ist das Leiden verschuldet, so mag auch dies Leiden für mich mit zum Menschen gehören, d. h. ich mag insofern das Leiden fordern. Aber dies Leiden gehört doch zum Menschen nur, sofern er nicht Mensch ist, d. h. sofern er Menschliches oder zum „Menschen“ Gehöriges negiert. Das Leiden aber trifft den Menschen überhaupt; es trifft auch den Menschen, der Mensch ist wie ich, Menschenwert hat, wie ich. Und dazu „gehört“, wie gesagt, das Leben und Sichausleben. Indem ihm dies versagt oder verkümmert wird, haftet mein Blick an dem, was meine Forderung, dafs er lebe und sich auslebe, begründet, d. h. an dem, was in ihm wertvoll ist, was auch ihn zum Menschen macht, auch ihm Menschenwert verleiht. Dies Wertvolle wird mir eindringlicher. Darin besteht die „Versöhnung“, oder mein „Ausgesöhntsein“ mit dem, der eine Verschuldung auf sich geladen, aber dafür „gebüfst“ d. h. gelitten hat.

Und dies durch das Leiden in mir geweckte bezw. gesteigerte Wertgefühl nun, zusammen mit der Tatsache des Leidens selbst, die an sich unlustvoll ist, konstituiert das „Mitleid“.

Das tragische Mitleid.

Schliefslich kann noch die Frage gestellt werden, was denn mache, dafs ich überhaupt den Menschenwert eines Andern zu fühlen vermag. Die Antwort hierauf ist in früherem Zusammenhang gegeben. Sie liegt im übrigen schon in dem Gesagten: Ich bin selbst Mensch. D. h. dies Fühlen des Menschenwertes eines Andern ist Mitfühlen oder Sympathie. Der fremde Mensch, so wurde ehemals gesagt, bestände für mich gar nicht, wenn ich nicht aus den Zügen meines eigenen Wesens das Bild der fremden Persönlichkeit erzeugte. Die fremde Persönlichkeit oder das fremde Ich ist ein modifiziertes und objektiviertes, an einer Stelle der Welt aufser mir festgeheftetes eigenes Ich. Bei aller Modifikation bleibt es doch in seinen Grundzügen — ich. Demgemäfs ist die Wertung des fremden Menschen gar nichts als objektivierte Selbstwertung, das Gefühl des Wertes der fremden Persönlichkeit objektiviertes Selbstwertgefühl.

Dies objektivierte Selbstwertgefühl also ist es, das durch den Anblick des fremden Leidens gesteigert wird. Ich fühle in erhöhtem Mafse mich und meinen Menschenwert in einem Anderen. Ich erlebe oder fühle in höherem Mafse, was es heifst, ein Mensch zu sein.

Und dazu ist das Leiden das Mittel. Und es gibt nichts, was in gleichem Mafse mir den Wert des Menschen eindringlich machen könnte als das Leiden. In dieser Wirkung besteht, so können wir sagen, ein Teil des ethischen Berufes des Leidens in der Welt. In eben dieser Wirkung besteht aber zugleich sein ganzer ästhetischer Beruf. Es wird mir, ich wiederhole, zum Bewufstsein, d. h. zum Gefühl gebracht, was es heifst, ein Mensch sein; es wird mir dieser absolute Wert eindringlich.

Das Gefühl des Menschenwertes, das mir das angeschaute Leiden schafft, ist Sympathie. Sympathie ist Einfühlung, Miterleben.

Dies Miterleben liegt aber auch schon ausgesprochen im Wort „Mitleid". Mitleid ist Mitgefühl, nämlich solches Mitgefühl, das durch das Leiden geweckt wird. Jedes Mitgefühl aber ist in sich selbst Wertgefühl, und Wertgefühl der höchsten Art, nämlich Gefühl eines Menschenwertes. Auch das Mitgefühl mit dem Tiere gründet sich auf die menschlichen Züge, die wir im Tier finden oder zu finden glauben. Auch darin liegt objektiviertes Selbstwertgefühl.

Hiermit nun ist das Grundwesen aller Tragik bezeichnet, der allgemeine Grund des „Vergnügens an tragischen Gegenständen"; dies Vergnügen ist der schmerzlich erhabene Genufs aus dem durch die Anschauung des Leidens vermittelten, darum denkbar innigsten Miterleben der fremden Persönlichkeit.

Die tragische Persönlichkeit, so hat man gesagt, soll ein gewisses mittleres Mafs menschlicher Gröfse überragen. Diese Forderung darf nicht allzu streng genommen werden. Auch der sittlich arme und schlechte Mensch ist noch Mensch. Und demgemäfs kann auch sein Geschick, sein Leiden und sein Untergang tragisch sein. Das Schicksal kann ihm hart mitspielen, und wir können dadurch des Menschenwertes inne werden, der auch in ihm noch wohnt.

Und nicht nur der physische, sondern auch der moralische Untergang des Menschen kann tragisch erscheinen. Ein Mensch wird moralisch vom Schicksal zerrieben. Er verleugnet zuletzt völlig den Menschen in sich. Aber es war doch die Kraft zu einem Menschen in ihm. Dafs sie zerstört wird, läfst auch ihren Wert uns eindringlicher werden.

Freilich ist immer zu bedenken: Es handelt sich hier um den tragischen Genufs oder die tragische Erhebung, um den Genufs, der schmerzlich ist, darum aber doch Genufs bleibt. D. h. das Moment des Schmerzlichen ist im Gefühl der Tragik dem positiven Moment, dem erhebenden, notwendig untergeordnet. Wo nicht, so schlägt die Tragik in Abscheu, Widerwillen, Entsetzen um.

Diese Unterordnung besagt nun aber wiederum nicht etwa dafs das Leiden nicht allzu grofs sein dürfe im Vergleich mit dem Menschenwert dessen, der leidet. Hier, so wenig wie sonst,

bezeichnet die Unterordnung ein einfaches quantitatives Verhältnis, sondern sie bezeichnet ein Dienen; das Leiden ist in der Tragik nicht um seiner selbst willen da, wir wollen nicht leiden sehen um eben leiden zu sehen, sondern das Leiden soll hinführen zur Persönlichkeit, die leidet.

Und damit ist nun allerdings gesagt, dafs das Leiden einer Person ein Übermafs darstellen kann. Das Leiden ist nicht mehr tragisch von dem Punkte an, wo es über diesen ästhetischen Zweck des Leidens hinausgeht, wo es also nicht mehr dazu dient, einen Persönlichkeitswert in volles Licht zu stellen, oder uns innerlich mit dem Menschen in der tragischen Persönlichkeit zu vereinigen, sondern anfängt, um seiner selbst willen dazusein.

Tragik in der bildenden Kunst und der Poesie.

Vor allem aber liegt hierin dies: Das Leiden mufs mit dem menschlich Wertvollen in der Person, die leidet, im innigsten Zusammenhange stehen. Dies führt uns auf einen wesentlichen Unterschied zwischen verschiedenen Gebieten des Tragischen. Ich meine den Gegensatz der malerisch oder plastisch, und der poetisch dargestellten Tragik.

Bei jener erfahre ich nichts darüber, wie es zum Leiden kam. Es ist eben da. Immerhin sehe ich doch in dem Leiden zugleich unmittelbar mit das Wertvolle, das davon betroffen, oder dadurch vernichtet wird. Ich sehe vielleicht auch die Kraft der Gegenwehr dieses Wertvollen gegen das Leiden.

Ich sehe etwa das Leiden des Laokoon, sehe aber auch die Kraft und Tüchtigkeit, die gegen das Leiden sich bäumt und im Leiden zu Grunde geht. Ich sehe ein andermal den Tod, sehe aber unmittelbar zugleich das blühende Leben, das entflieht oder entflohen ist. Oder ich sehe etwas Seelisches oder Geistiges, das dem Untergang anheim gefallen ist. Ich sehe den Schmerz, sehe aber zugleich die Liebe, die von dem Schmerz getroffen wird.

Dagegen kann die poetische Darstellung mir zugleich sagen, wie das Leiden hereinbricht; insbesondere, aus welchem

Positiven in der leidenden Persönlichkeit selbst, welcher Kraft, welchem menschlich verständlichen und menschlicher Anteilnahme werten Zug in ihr, das Leiden hervorgeht.

Ich sehe, wie in der Betätigung eines Guten oder einer Kraft, — die an sich jederzeit gut ist — die Persönlichkeit ihr Schicksal sich bereitet, oder ihm die Wege ebnet.

Hier nun ist nicht mehr blofs ein Zusammenhang zwischen dem Menschlichen und dem menschlich Wertvollen einerseits, und dem Leiden andererseits, in dem Sinne, dafs wir sehen, es werde menschlich Wertvolles von dem Leiden getroffen, sondern es besteht ein ursächlicher Zusammenhang. Und dieser steigert den Hinweis von dem Leiden auf das menschlich Wertvolle. Das Leiden ist nicht mehr blofs ein Leiden dessen, der Menschenwert hat, sondern es ist ein Leiden aus einem menschlich Wertvollen heraus, durch dasselbe, vermöge desselben. Und dadurch werden wir in höherem Grade dieses Wertvollen inne.

Besondere Faktoren der Tragik.

Hiermit ist schon der Übergang gemacht von dem allgemeinsten Wesen der Tragik zu den besonderen Faktoren, die im Einzelnen den Eindruck der Tragik bestimmen. Hier kommt Allerlei in Frage. Doch weist schliefslich alles auf einen Punkt. Ich deute kurz die Hauptmomente an.

Zunächst ist für den Eindruck der Tragik wichtig, was für ein Mensch es ist, der leidet, wie weit wir an sich, d. h. abgesehen von seinem Leiden mit ihm sympathisieren können, mit dem Guten in ihm oder mit seiner Kraft. Je gröfser solcher Menschenwert in ihm ist, umsomehr kann derselbe durch das Leiden gesteigert werden; und umsomehr gewinnen wir aus solcher Steigerung.

Und es fragt sich zum Anderen, wie tief die tragische Persönlichkeit leidet. Je tiefer ein Mensch leidet, umso gröfsere Tiefe hat er, und in umso gröfserer Tiefe kann unser Miterleben hinabsteigen.

Und es fragt sich, worunter der Mensch leidet. Menschen

können tief leiden um gekränkter Eitelkeit, oder um noch geringerer Güter willen. Ein Mensch kann aber auch leiden, weil er getroffen ist in dem, was höheren und schliefslich höchsten Wert hat. Vielleicht auch hat das, was ihm in seinem Leiden genommen wird, zwar nicht höchsten Wert, aber es ist doch so geartet, dafs es uns begreiflich erscheint, wie ein Mensch daran Alles setzen kann. — Sage mir, worunter Du leidest, und ich sage Dir, wer Du bist.

Und es fragt sich weiter, wie der Leidende leidet, d. h. wie er im Leiden sich gebärdet oder bewährt, ob er kämpft oder kraftlos untergeht, sich behauptet oder sich preisgibt.

Charaktertragik und Schicksalstragik.

Vor allem aber fragt es sich endlich, wofür oder um weswillen ein Mensch leidet.

Hier nun besteht ein Grundgegensatz zweier Arten der Tragik: Ein Mensch kommt zum Leiden durch ein gutes Wollen; oder aber er kommt dazu durch die Kraft eines bösen Wollens. Er leidet um des Guten, oder aber er leidet um des Bösen willen. Dort geschieht ihm Unrecht, hier geschieht ihm mehr oder minder Recht.

Hiermit sind, wie gesagt, zwei entgegengesetzte Arten der Tragik bezeichnet. Wir können sie nennen „Tragik des Übels" und „Tragik des Bösen". Damit soll gesagt sein, dafs im einen Falle das Leiden ein Übel ist, das dem Menschen widerfährt, dafs es im andern Falle durch das Böse im Menschen verschuldet ist. Das Gleiche sagen die Namen „Schicksalstragik" und „Charaktertragik". Im einen Falle trägt das Schicksal, im anderen der Charakter für das Leiden die „Verantwortung".

Dies schliefst nicht aus, dafs in beiden Fällen das Leiden durch das Schicksal herbeigeführt, und durch den Charakter begründet ist. Alles, was dem Menschen widerfährt, liegt in Beidem zugleich. Nichts, was dem Menschen widerfährt, hat jemals in seinem Charakter allein seinen Grund, oder ergibt sich daraus, wie man wohl gesagt hat, mit „Notwendigkeit".

Und es bleibt auch in beiden Fällen der letzte Sinn der

Tragik der gleiche. Er besteht beide Male im sympathischen Miterleben, in der positiven Einfühlung. Aber es geht bei beiden das Miterleben in verschiedener Richtung, und hat demgemäfs auch einen verschiedenen Charakter.

Im ersten Falle, bei der Tragik des Übels oder der „Schicksalstragik" — die nicht etwa mit der Schicksalstragik zusammengeworfen werden darf, welche die Geschichte der Dichtung speziell mit diesem Namen zu bezeichnen pflegt — gewinnt unmittelbar ein Gutes in einem Menschen durch das Leiden erhöhte Eindrucksfähigkeit.

Anders in der Charaktertragik. Hier tritt an die Stelle dieses Momentes ein entgegengesetztes, darum doch wiederum gleichartiges. In ihr leidet der Böse um des Bösen willen. Aber nicht nur tatsächlich. Sondern er fühlt auch das Leiden als ein durch das Böse verschuldetes. Er fühlt sich gerichtet. Er mafste sich an, wider das Gute sich zu erheben, und glaubte darüber zu triumphieren. Diese Anmafsung sieht er zergehen. Damit gibt er dem Guten, wenn auch wider Willen, Recht. Es offenbart sich an ihm und in ihm die Macht des Guten, umsomehr, je mehr er dagegen vergeblich ankämpft.

Dies heifst doch nicht etwa, dafs der „böse" tragische Held sein Unrecht einsehen, bekennen und bereuen müfste. Es genügt, dafs er gescheitert, dafs sein Versuch gegen das Rechte, oder gegen die sittliche Weltordnung sich zu erheben, zu Schanden geworden ist, und dafs er davon weifs, und dafs wir, die Beschauer, dies miterleben, also in der tragischen Persönlichkeit, mit ihr oder in ihrem Namen, die Macht des Sittlichen fühlen.

Schliefslich mufs noch hinzugefügt werden: So verschieden diese beiden Arten der Tragik sein mögen, so wenig schliefsen sie sich aus. Wir sehen sie sogar überall in der tragischen Kunst, insbesondere in der Tragödie, ineinander übergehen. Auch das Gute bietet dem Schicksal zunächst jederzeit eine Handhabe, die das Schicksal begreiflich erscheinen läfst. Und wir sehen dann bald mehr bald minder diese blofse „Handhabe" in eine „Schuld" sich verwandeln.

Und der Böse ist nicht böse schlechtweg, sondern es findet

sich in ihm, auch abgesehen davon, dafs er Mensch ist, und abgesehen von der Kraft seines Wollens, Menschliches.

Die „poetische Gerechtigkeit" und die „Erhabenheit des Schicksals".

Man hat von einer „poetischen Gerechtigkeit" gesprochen, die in den Tragödien „des Bösen" walte. Und man hat dann weiterhin diese poetische Gerechtigkeit auch in den Tragödien des Übels gesucht und demgemäfs — gefunden. Überall soll schliefslich unsere Befriedigung letzten Endes darauf beruhen oder daran geknüpft sein, dafs eine Schuld sich räche, d. h. dafs über die tragische Gestalt ein der Gröfse ihrer Verschuldung entsprechendes Leiden verhängt werde.

Ein solches allgemeines Prinzip der poetischen Gerechtigkeit nun gibt es nicht. Sondern die wahre „poetische Gerechtigkeit" besteht überall einzig darin, dafs das Leiden für uns lediglich Mittel ist zum fühlenden Miterleben der Persönlichkeit, des in ihr liegenden Persönlichkeitswertes, oder der in ihr sich regenden oder über sie Gewalt gewinnenden Macht des Guten.

Offenbar müfste der Dichter nach der Theorie jener „poetischen Gerechtigkeit" das Leiden jederzeit als möglichst verdient hinstellen. Jemehr es verdient ist, umsomehr erscheint ja die Strafe berechtigt. Statt dessen aber läfst er bei den gröfsten Verbrechern die Schuld sich mildern; so bei Macbeth, der schliefslich vom Bösen wider Willen fortgerissen erscheint, und neben dem von vornherein als die eigentliche Anstifterin des Verbrechens die Lady Macbeth steht. Dadurch läfst der Dichter nicht das Leiden verdienter erscheinen, wohl aber steigert er die Möglichkeit unseres Mitgefühls.

Hiermit verbinde ich gleich noch eine andere, auf die Beantwortung der Frage nach dem Grund des tragischen Genufses abzielende Wendung, die Richtiges meint, aber mifsverstanden werden kann.

Ich meine die Wendung: Was in der Tragik auf uns wirke, das sei die Erhabenheit des Schicksals, das den Bösen

zertrümmere, und wogegen auch das beste Wollen nichts vermöge.

Hier fragt es sich, was unter dem „erhabenen Schicksal" verstanden wird. Sofern es Zufall ist, oder blinde Naturnotwendigkeit, ist an ihm nichts Erhabenes. Sofern es sich verkörpert in menschlichem Wollen, kann dies menschliche Wollen gewifs erhaben sein, und kann dies erhabene Wollen zum Gesamteindruck des tragischen Kunstwerkes einen Beitrag liefern. Aber in diesem Zusammenhang handelt es sich nicht um die Gesamtwirkung des tragischen Kunstwerkes, sondern um die Tragik, d. h. um Leiden und Vernichtung. Und dies ist, wie wir schon im vorigen Kapitel sahen, nicht erhaben; es sei denn durch das, was es uns Positives schafft.

Dies aber ist der Eindruck des Menschenwertes. Nichts ist erhaben als der Mensch. Auch das tragische Schicksal ist nicht erhaben als Schicksal, sondern als Menschenschicksal, d. h. es ist erhaben als dasjenige, was den Menschen und das Menschliche in seiner Erhabenheit uns verstehen lehrt. Es ist erhaben als das, was uns erhebt, indem es uns intensiver und tiefer als Menschen uns fühlen lehrt.

Ich sagte soeben, das erhabene Wollen, das den tragischen Gestalten gegenüberstehe, liefere zum Eindruck des tragischen Kunstwerkes einen Beitrag. So gehört überhaupt alles, was wir angesichts des tragischen Kunstwerkes erleben und miterleben, mit zum Inhalt des Kunstwerkes. Und dies ist nicht alles tragisch. Nur verdichtet sich freilich alles, und fafst sich zusammen in dem tragischen Geschick des tragischen Helden.

Kritische Zusätze.

Obgleich die gegenwärtige Betrachtung des Tragischen nicht die Absicht hat, die verschiedenen Theorien des Tragischen zu erörtern, so bemerke ich doch zur Kritik solcher Theorien noch folgendes:

Keiner Widerlegung bedarf jegliche Theorie des Tragischen, die von uns fordert, dafs wir angesichts des tragischen Kunstwerkes von diesem uns wegwenden, und irgendwelchen opti-

mistischen oder pessimistischen Welt- oder Lebensanschauungen nachhängen, oder Reflexionen über unser eigenes Schicksal ausspinnen, und über das Ergebnis derselben uns freuen sollen. Die Tragödie „lehrt“ uns nun einmal nichts dergleichen; sondern sie gibt, was sie gibt: das Tun und Schicksal bestimmter Menschen.

Ich denke hier insbesondere etwa an die Theorie, die uns zumutet, aus der Tragödie den „tröstlichen“ Gedanken zu schöpfen, dafs auch wir einmal in den Hafen des Nichtseins einlaufen, und da einen angeblichen Frieden, eine angebliche Ruhe und Harmonie finden werden.

Wie man sieht, fordert diese Theorie zugleich von uns, dafs wir das Schicksal des tragischen Helden über die Dichtung hinaus weiterspinnen sollen. Wie könnten wir sonst von dem „Frieden“, der dem Helden nach seinem Tode zu teil wird, wissen? Aber unsere zur Dichtung hinzugedichteten Gedanken sind eben nicht die Dichtung.

Dies gilt auch für die Theorie, die uns für den Untergang des „Guten“ damit trösten will, dafs dieser im Jenseits „belohnt“ werde. In Wahrheit besteht der Sinn solcher Tragödien darin, dafs das Gute nicht belohnt wird, und doch das Gute ist, das es ist. Nur wir werden belohnt, nämlich durch den reinen und erhöhten Genufs dieses Guten, den wir eben hieraus gewinnen.

Dieser reine Genufs ist es auch, auf welchen die Aristotelische „Katharsis“ hinausläuft. Die Tragödie, sagt Aristoteles, wecke Furcht und Mitleid, und bewirke damit eine Reinigung dieser Affekte. Die „Furcht“ ist hier nicht die Furcht für uns, sondern sie ist unser Fürchten und Bangen mit dem Helden und um den Helden. Und diese Furcht, und das Mitleiden mit dem Helden, werden nun in der Tat in der Tragödie gereinigt, geläutert, veredelt. D. h. die Tragödie lehrt uns rechte Furcht und rechtes Mitfühlen, Furcht oder Sorge um das, was der Furcht oder Sorge wert ist, und echtes menschliches Mitfühlen.

Das Gefühl der Tragik ist, so sage ich noch einmal, nicht Lust und Unlust, sondern es ist das einzigartige und einheit-

liche Gefühl, in dem doch zugleich Lust und Unlust ist, Lust durch die Unlust vertieft, weil durch das Leiden in die tiefste Tiefe des Menschen hinabgewiesen.[1])

Siebentes Kapitel: Die Komik und Verwandtes.

Das Anmutige.

Dem Erhabenen stellte ich schon das Nichterhabene, d. h., das nicht spezifisch „erhabene" Schöne gegenüber. Und ich erwähnte dabei besonders das Anmutige. Bei jenem, sagte ich, liege der Akzent auf der Gröfse der Kraft und der Anspannung derselben, ihrem Reichtum, ihrer Zusammengefafstheit, bei diesem liege er auf dem hemmungslosen Sichausleben. Das Anmutige kann in höchstem Sinne erhaben sein; aber es ist dann nicht erhaben in dem spezifischen Sinne, den wir im Auge haben, wenn wir das Anmutige dem Erhabenen entgegenstellen.

„Anmutig", so sage ich hier noch besonders, ist dasjenige, was nicht gewaltsam, übermächtig, überwältigend, sondern mit sanfter Macht auf uns eindringt, vielleicht aber um so tiefer dringt und uns innerlich festhält. Es ist das von Härten, Ecken, Schroffheiten Freie, nicht Kraft-, aber Kampflose, das mit innerer Selbstverständlichkeit, im völlig natürlichen Sichauswirken seines Wesens, so ist, wie es ist, und dasjenige leistet, was es leistet; bei dem aus gegebenen Voraussetzungen, den vorhandenen Kräften, in natürlich stetiger Folge, ununterbrochen und unabgebrochen, das fliefst, wozu es die Möglichkeit in sich trägt. Es ist das „Freie" im Gegensatz zu aller Zwiespältigkeit, allem unsicheren Hin- und Hergehen, allem Zweifel, zur Dissonanz, zum Widerstreit oder Widerspruch.

So ist die Linie anmutig, bei welcher eine ein für allemal gegebene Kraft oder Wechselwirkung von Kräften, nirgends

---

[1]) Eine weitere Ausführung des in diesem Kapitel Vorgebrachten gibt: Der Streit über die Tragödie, Hamburg und Leipzig 1891.

schroff einsetzend oder absetzend, in keinem Punkt aufgehalten, nicht gewaltsam abgebogen, also durchaus so, wie es in ihrer Natur liegt, sich auswirkt.

Ebenso ist die Bewegung eines Körpers anmutig, wenn sie aus einem verständlichen Bewegungsimpuls, und den Kräften des bewegten Körpers, zwanglos und ungesucht, ohne Schwanken, heftiges Einsetzen und Absetzen, ohne ablenkenden und zu überwindenden Anhalt, kurz, mit einem Charakter der Selbstverständlichkeit, hervorfliefst oder hervorzufliefsen scheint.

Das Anmutige, sagte ich, schliefse die Erhabenheit nicht aus. Sie schliefst vor allem nicht aus, sondern ein, die Innerlichkeit. Rechte Anmut hat Gröfse; und sie hat Stille und Tiefe.

Die Grazie. Das ästhetisch Kleine.

Dagegen ist die „Grazie" äufserlicher, weniger still und weniger tief und weniger kraftvoll; die Anmut ist unbewufst und ungewollt, oder mufs so scheinen; das Selbstverständliche „will" ich nicht, sondern ich tue es — selbstverständlich, und mein Bewufstsein haftet nicht daran. Grazie dagegen kann gewollt und bewufst sein; sie kann neckisch sein, lockend, herausfordernd und kapriziös. Im übrigen hat die Grazie die Freiheit, die Abwesenheit des Gewaltsamen, Bemühten, Schroffen, Harten, Dissonanten mit dem Anmutigen gemein.

Solche Grazie eignet etwa dem Rokoko mit seinen leichtspielenden kapriziösen Formen. Einige Gestalten Correggiós sind graziös, keine mir bekannte ist anmutig. Manche Gestalten Rafaels sind anmutig; keine mir bekannte ist blofs graziös.

Den vollen Gegensatz des Erhabenen bezeichnet schliefslich das ästhetisch Kleine, Leichtfafsbare, und uns innerlich leicht und spielend Beschäftigende. Man hat den ästhetischen Genufs und die Kunst überhaupt ein Spiel genannt. Dazu hat man ein Recht, wenn man das Spiel im Gegensatz zu der auf praktische Zwecke gerichteten Arbeit nimmt. Das Spiel aber, von dem ich hier rede, ist nicht der praktischen Arbeit, sondern dem Ernst entgegengestellt. Das Spielende, das ich meine, ist das der Gröfse, der Macht, auch der allzu grofsen Tiefe Entbehrende.

Es ist das, was einen leichten Wellenschlag des psychischen Lebens erregt, und damit zugleich, wenn dieser Wellenschlag ungestört abläuft, ein eigenartiges Gefühl der leichten, heiteren Lust weckt.

Die Komik. Allgemeine Bestimmungen.

Auch das Komische hat man wohl dem Erhabenen entgegengestellt. Aber das Komische und das Erhabene stehen nicht zu einander in unmittelbarem Gegensatz. Ebenso steht das Komische auch nicht unmittelbar dem Tragischen gegenüber. Sondern den eigentlichen Gegensatz zum Komischen bildet das überraschend Grofse. Das Komische ist das überraschend Kleine.

Dieser letztere Satz fordert aber eine nähere Bestimmung. Sagen wir gleich allgemein: Komisch ist das Kleine, minder Eindrucksvolle, minder Bedeutsame, Gewichtige, also nicht Erhabene, das an Stelle eines relativ Grofsen, Eindrucksvollen, Bedeutsamen, Gewichtigen, Erhabenen tritt. Es ist das Kleine, das sich wie ein Grofses gebärdet, dazu aufbauscht, die Rolle eines solchen spielt, und dann doch wiederum als ein Kleines, ein relatives Nichts erscheint, oder in ein solches zergeht. Zugleich ist wesentlich, dafs dies Zergehen plötzlich geschieht.

Dabei können zwei Möglichkeiten unterschieden werden. Einmal: Ein Grofses oder ein Gröfseres ist erwartet, und es tritt ein Kleineres ein, das wie die Erfüllung der Erwartung erscheint, aber doch wiederum, seiner Kleinheit wegen, nicht als solche erscheinen kann.

Und zum zweiten: — Es erscheint etwas, nicht weil ein Gröfseres erwartet wurde, sondern „an sich", d. h. vermöge seiner Beschaffenheit, oder des Zusammenhanges, in dem es auftritt, oder vermöge irgendwelcher Vorstellungen, die sich daran knüpfen oder dgl., als ein Grofses oder tritt als solches auf, und stellt sich dann doch wiederum als gar nicht dies Grofse dar, sondern wird für mich zu einem „Nichts".

Doch ist hiermit kein wesentlicher Gegensatz bezeichnet. In jedem der beiden Fälle trifft die oben gebrauchte Wendung

zu: Etwas „gebärdet sich“ als ein Grofses, und erscheint dann als ein Kleines.

Das Lustmoment im Gefühl der Komik.

Hieraus ist nun zunächst das Lustmoment im Gefühl der Komik verständlich. Dasselbe ist eigener, nämlich eigentümlich lustiger Art. Das Komische, dies wurde schon früher betont, erfreut nicht, wie die edle Tat oder die grofse Gesinnung, sondern es „belustigt“. Diese eigentümliche Lust, so wurde an jener Stelle hinzugefügt, kann der intensivsten Art sein; sie bleibt dann doch von jener ernsteren und tiefer gehenden Lust verschieden; sie bleibt leicht, inhaltsarm, dünn, leer; und sie bleibt auf der Oberfläche, ein Kribbeln, das mit dem Herzen nichts zu tun hat.

Das Gefühl solcher leichten Lust entsteht, wie wir wissen, wenn die natürliche Bereitschaft der Seele zur Auffassung eines Gegenstandes überwiegt über den Anspruch, den der Gegenstand seiner Natur zufolge an meine Auffassungsfähigkeit stellt.

Dies nun ist nach soeben Gesagtem bei der Komik in eminentem Mafse der Fall. Als Beispiel diene uns der „kreifsende Berg“. Ich erwarte, weil ich Berge kreifsen sehe, ein grofses, gewaltiges, also an meine Auffassungstätigkeit hohe Ansprüche stellendes Naturwunder. Ich erwarte es, d. h. ich stelle mich innerlich darauf ein; ich mache mich bereit, es aufzufassen, schaffe also in mir den zu seiner Aufnahme erforderlichen „Raum“, oder stelle ihm das Quantum der Auffassungstätigkeit zur Verfügung, das es seiner Natur zufolge beansprucht. Nun aber tritt statt des grofsen Naturwunders etwas Kleines, Nichtsbedeutendes ein. Ein Mäuschen kommt zu Tage. Dasselbe tritt eben da auf, wo ich das grofse Naturwunder erwartete; es kommt aus dem kreifsenden Berge; es ist seine Geburt. Insofern ist es das, was ich erwartete. Und dies nun macht, dafs die Auffassungstätigkeit, die ich dem erwarteten grofsen Naturwunder zur Verfügung gestellt habe, ihm zu Gute kommt, dafs es von der ganzen „Bereitschaft“, die in mir besteht, Nutzen zieht, dafs es demgemäfs leicht, spielend erfafst und geistig bewältigt wird.

So entsteht das Gefühl der komischen Lustigkeit. Zugleich ist dies der einzige Weg, auf dem es entstehen kann.

Das Unlustmoment.

Vergegenwärtigen wir uns aber nun auch gleich das andere Moment, das sich im Gefühl der Komik zur Lust gesellt. Ich wollte die Komik oben nicht der Tragik entgegengestellt wissen. Aber Eines haben doch beide gemein. Es liegt in der Komik, ebenso wie in der Tragik, neben dem Moment der Lust zugleich ein Unlustmoment oder ein Ansatz zu einem solchen.

Die Erwartung des grofsen Naturwunders befriedigt sich in dem kleinen Mäuschen. Zugleich aber befriedigt sie sich darin auch wiederum nicht. An Stelle des erwarteten Grofsen tritt ein Kleines. Insoweit wird meine Erwartung enttäuscht. Und Enttäuschung ist an sich allemal Grund der Unlust. Dies Unlustmoment liegt also in der Komik neben dem Lustmoment. Vielmehr, dasselbe vereinigt sich mit jenem Moment der Lustigkeit zu einem neuen Gefühl, nämlich eben zum Gefühl der Komik.

Dies Gefühl ist nun naturgemäfs ein anderes und immer anderes, je nach der Gröfse des Unlustmomentes. Diese aber ist davon abhängig, wieviel mir an dem Eintritt eben dieses Grofsen, das ich erwartete, gelegen ist, wie stark oder wie tief das Interesse daran überhaupt oder im gegenwärtigen Moment ist. Vielleicht ist es wenig stark oder tief. Dann ordnet sich das Unlustmoment mehr oder minder dem Lustmoment unter, schliefslich so, dafs es gar nicht verspürbar ist: Ich fühle mich nur belustigt.

Ein andermal dagegen kann das Unlustmoment auf das deutlichste fühlbar sein. Ich fordere etwa den Eintritt des Erwarteten aus praktischen oder ethischen oder ästhetischen Gründen unbedingt. Dann kann das Gefühl der Komik ein Gefühl höchster Unlust sein.

Es gebärde sich etwa jemand so, als sei er fähig und gewillt, grofse und ernste Aufgaben zu lösen, und leiste dann nur Geringes oder Nichts. Dann wird er „lächerlich“. Hiermit

ist ein Gefühl der Komik bezeichnet von ausgesprochenem Unlustcharakter. Ernste Aufgaben sollen eben gelöst werden; und wir fordern ihre Lösung von demjenigen, der sie lösen kann und sich dazu anheischig macht.

Schliefslich gibt es ein Gefühl der bitteren und bittersten Komik; es gibt ein Lachen der Verzweiflung; etwa bei demjenigen, der Absichten, an deren Verwirklichung er alles setzte, scheitern, oder der sein ganzes Leben mit allen seinen Ansprüchen in nichts zergehen sieht.

Hier habe ich das „Lachen" erwähnt. Einige stellen die Frage der Komik so: „Wann lachen wir?" Darauf läfst sich antworten: Beispielsweise dann, wenn ich mir vornehme, zu lachen, oder auch, wenn ich gekitzelt werde. In diesen Fällen hat das Lachen mit der Komik nichts zu tun. In anderen Fällen hat es damit allerdings zu tun; es ist eine natürliche Begleiterscheinung derselben. Doch gehört es auch wiederum nicht notwendig dazu. Ich unterdrücke vielleicht das Lachen aus Schicklichkeitsgründen; damit unterdrücke ich doch nicht das Gefühl der Komik. Kurz, Komik und Lachen sind verschiedene Dinge. Wir aber haben es hier nicht mit dem Lachen, sondern mit der Komik zu tun.

Die komische Vorstellungsbewegung.

Jenes aller Komik Gemeinsame, dafs das komische Objekt sich als ein Grofses „gebärdet" und dann als ein Kleines oder ein relatives Nichts erscheint, hat man auch so bezeichnet: Es folgen sich in der Komik zwei Momente; sie ist erst Verblüffung, dann Erleuchtung. So wird man in der Tat die Komik allgemein charakterisieren können. Die Verblüffung besteht darin, dafs das Komische zuerst ein Übermafs von Auffassungskraft für sich in Anspruch nimmt; die Erleuchtung darin, dafs es als nichtig erscheint, also die Auffassungskraft doch wiederum nicht in Anspruch nehmen kann.

Diese Folge der Verblüffung und Erleuchtung bedingt nun aber noch eine weitergehende psychische Bewegung, deren Erwähnung notwendig ist, wenn das Bild des komischen Erleb-

nisses vollständig sein soll. Die Aufmerksamkeit wendet sich von dem, was die Erwartung befriedigte und doch nicht befriedigte, wiederum zurück auf das, was dieselbe erregte; die gestaute Apperzeptionswelle fliefst zurück, wie dies gestaute Apperzeptionswellen überall zu tun pflegen. Ich frage: „Was will dies?" Und diese Frage bestimmt sich genauer: „Wie ist dies möglich?" Wie etwa ist es möglich, dafs ich hier ein Mäuschen sehe, da doch ein Berg kreifste.

Damit bin ich wiederum bei dem Berg und seinem Kreifsen. Und nun wirkt wiederum die Erwartung. Diese wird von neuem enttäuscht. Jetzt beginnt das Spiel von vorn. So gehe ich eine Zeitlang hin und her. Dabei ebben allmählich die Wellen. D. h. die komische Vorstellungsbewegung zergeht in sich selbst.

Übergang zur subjektiven Komik.

Das hier von neuem herbeigezogene Beispiel der Komik gehört zu denjenigen, in denen eine „Erwartung" befriedigt und enttäuscht wird. Dieser stehen, wie oben gesagt, solche gegenüber, in welchen der Begriff der befriedigten und enttäuschten Erwartung nicht am Platze ist. In einigen erscheint er wenigstens minder passend. Erwähnen wir kurz auch noch solche Fälle.

Vielleicht rede ich auch von befriedigter und enttäuschter Erwartung, wenn ich den allzu Dicken, die „Biertonne" oder die „Talggrube" komisch finde. Ich „erwarte", so sage ich vielleicht, dafs der Körper eines Menschen überall Körper sei, etwas Lebendiges, Bewegliches, den Lebensfunktionen Dienendes, den Aufgaben, die dem Körper gestellt sind, Entsprechendes; und statt dessen finde ich etwas Unbrauchbares und Hinderliches, etwas, das der Mensch wie eine ihm anhängende und zu nichts dienende, sein Dasein und seine körperlichen Funktionen hemmende Masse mit sich herumträgt.

Indessen dabei ist der Begriff der Erwartung nicht im gleichem Sinne genommen wie im obigen Falle, d. h. nicht im Sinne der Erwartung, dafs etwas eintreten oder sich mir darstellen werde.

Noch weniger aber können wir in anderen Fällen von einer befriedigten und enttäuschten Erwartung reden.

Die Fälle, die ich meine, sind die Fälle der witzigen Komik, oder kurz, des Witzes.

Jemand tut eine witzige Äufserung. Dies heifst: Er tut eine Äufserung, die den Anspruch erhebt, etwas zu sagen, Träger eines Sinnes zu sein, eine Wahrheit zu verkünden oder gar zu beweisen. Sie erhebt diesen Anspruch in meinen Augen. Die Äufserung hat für einen Augenblick für mich ein bestimmtes logisches Gewicht. Dann aber erscheint sie mir wiederum als ein Spiel, etwa mit gleich klingenden Worten. Der gleiche Klang verführte mich, dann erscheint er so logisch nichtig, wie er ist, es zergeht also das Gewicht der Worte. Solange die Worte für mich das logische Gewicht haben, nehmen sie mich oder meine Aufmerksamkeit in Anspruch. Dann zergeht dieser Anspruch. Aber die Aufmerksamkeit ist nun einmal den Worten zugewendet. Und davon ziehen nun die Worte, auch nachdem der Anspruch zergangen ist, Vorteil. Es wird also den Worten ein gröfseres Mafs von Aufmerksamkeit zu Teil als sie beanspruchen können. Und dieses Übermafs, oder dieses Übergewicht der Aufmerksamkeit, oder der inneren Bereitschaft für die Auffassung, über den Anspruch dessen, was aufgefafst werden soll, ergibt auch hier das Gefühl der Lustigkeit. Dazu tritt dann aus gleichem Grunde wie oben, das Unlustmoment. Endlich ergibt sich auch hier, wiederum aus gleichem Grunde wie oben, jenes Hin- und Hergehen der Vorstellungsbewegung.

Objektive, subjektive und naive Komik.

Hiermit haben wir nun zwei grundsätzlich verschiedene Gattungen des Komischen gewonnen. Die zuerst erwähnten Fälle waren Fälle der objektiven Komik, die witzige Äufserung dagegen gehört in das Gebiet des Witzes oder der subjektiven Komik. Wie gesagt, ist vorzugsweise bei jener der Begriff der erfüllten und doch nicht erfüllten „Erwartung“ am Platze. Bei dieser dagegen sagen wir allgemeiner: Etwas gebärdet sich erst als ein Grofses und wird dann in unseren Augen

klein, oder: Eines und dasselbe erscheint unmittelbar nacheinander in doppeltem Licht; erst als etwas Bedeutsames, Wichtiges, dann wiederum als etwas bedeutungslos Nichtiges.

Im übrigen stehen objektive und subjektive Komik einander so gegenüber, wie es die Namen sagen. Bei jener gebärdet sich eine Person, ein Ding, ein Ereignis objektiv als ein Grofses, d. h. es gebärdet sich als ein solches, das mit Eigenschaften ausgerüstet ist, Merkmale an sich trägt, Leistungen vollbringt, die ein bestimmtes Gewicht haben. Dann aber erscheint es wiederum nicht als Träger dieser Eigenschaften oder Merkmale oder Leistungen. Dagegen gebärdet sich bei der subjektiven Komik ein Wort, eine Gebärde oder auch eine Handlung, als Träger einer Bedeutung, eines Sinnes, einer Wahrheit. Sie sind mir Zeichen eines gedanklichen Inhaltes; diesen gedanklichen Inhalt lege ich ihnen bei, und spreche ihnen denselben doch auch wiederum ab; das Wort, die Gebärde, die Handlung haben in meinen Augen ein logisches Gewicht und haben es dann doch wiederum nicht. Dieses Dasein und Zergehen eines logisches Gewichtes ist das Spezifische der subjektiven Komik.

Endlich ist aber diesen beiden Möglichkeiten eine dritte entgegengesetzt: Zur objektiven und zur subjektiven Komik tritt die naive Komik. Bei ihr ist der Gegensatz des Grofsen und Kleinen zugleich ein Gegensatz der Standpunkte. Wollen wir auch hier von Schein und Erleuchtung sprechen, so müssen wir sagen: Der Schein entsteht bei der reinen Komik, ist aber zugleich nicht blofser Schein, so lange wir auf einem Standpunkt stehen; er zergeht und die „Erleuchtung“ tritt ein, wenn wir uns auf den anderen Standpunkt stellen.

Die „Standpunkte“ aber, die dabei in Frage stehen, sind der Standpunkt der naiven Persönlichkeit einerseits, und mein eigener wirklich oder vermeintlich überlegener Standpunkt andererseits.

Ich stelle eine naive Äufserung, etwa die Äufserung eines Kindes in den Zusammenhang des kindlichen Wesens, oder betrachte sie von diesem Standpunkte aus. Dabei erscheint sie mir berechtigt, ehrlich, vielleicht klug, in jedem Falle als Aus-

druck des kindlichen Wesens, und demgemäfs mit der Erhabenheit behaftet, die dem kindlichen Wesen für mich eignet. Dann aber nehme ich die Äufserung aus dem Zusammenhang des kindlichen Wesens heraus, nehme sie, wie sie ist, und stelle sie in den Zusammenhang der Konvention, Sitte, meiner Überlegung und meines Wissens, und betrachte sie von diesem Standpunkte aus. Jetzt erscheint sie mir nichtig, als eine Ungeschicklichkeit, ein Verstofs, nicht mehr klug, sondern töricht; sie hat ihre eigentümliche Würde verloren; sie ist im Vergleich mit vorher nichts mehr. — Dies ist der Sinn der naiven Komik.

Drei besondere Arten der Komik.

Die verschiedenen Unterarten der objektiven, der subjektiven und der naiven Komik unterscheide ich hier nicht. In anderem Zusammenhang, nämlich in meinem Buche über Komik und Humor, lag mir daran, eine einigermafsen vollständige und systematische Einteilung der Möglichkeiten der Komik zu geben, und ihre Eigenart festzustellen. Auf dieses Buch verweise ich hier.

Nur auf drei verschiedene Möglichkeiten der objektiven Komik will ich an dieser Stelle hinweisen; doch so, dafs ich auch hierbei nur wiederhole, was ich in dem angeführten Buch gesagt habe. Die fraglichen drei Arten der Komik sind: Das Possenhafte, das Burleske und das grotesk Komische.

Das Possenhafte ist zunächst ein derb Komisches, also ein solches, über das wir nicht lächeln, sondern herzlich lachen; das wir, wenn auch gutmütig, belachen, verlachen, auslachen.

Aber hierzu ist ein Zusatz zu machen: Wir nennen possenhaft nicht dasjenige derb Komische, das jemandem natürlicher Weise anhaftet oder geschieht, und von uns an ihm angeschaut wird; sondern nur das beabsichtigte, gemachte. Das Possenhafte ist eine gewollte Weise, einen andern oder sich selbst komisch erscheinen zu lassen.

Die possenhafte Komik ist darnach zunächst die Komik der Streiche oder „Possen", die dem Dummen, Ungeschickten, Feigen, vielleicht aber sehr einsichtig, klug, geschickt, tapfer

sich Dünkenden oder Gebärdenden gespielt werden, und jene Eigenschaften hervortreten lassen, und dem Lachen preisgeben.

Possenhaft ist es dann weiter, wenn jemand in komischer Weise sich selbst als Narren, Ungeschickten, Feigen u. s. w. darstellt, sein körperliches Gebrechen dem Lachen preisgibt, oder ein solches fingiert, wenn er den Narren, Tölpel, Feigling u. s. w., den mit einem Gebrechen Behafteten spielt, um damit zu belustigen.

Endlich ist possenhaft auch die Komik der Darstellung in Wort und Bild, die Lachen erregt, sei es, dafs sie lediglich ein der Wirklichkeit angehörendes oder fingiertes Verlachenswertes beschreibt, es erzählt, davon berichtet, oder es bildlich wiedergibt, sei es, dafs sie eine Person oder Sache erst durch die Weise der Darstellung als ein Verlachenswertes erscheinen läfst, oder sie dazu macht. Possenhaft ist insbesondere auch der Witz, der den Witzigen selbst oder einen anderen in derbkomischem Lichte erscheinen läfst.

Wie man sieht, ist in allen diesen Fällen die „Possenhaftigkeit“ gar nicht eigentlich ein Prädikat der Komik oder des Komischen als solchen, sondern vielmehr ein Prädikat, durch welches wir das auf Hervorbringung des komischen Effektes abzielende bewufst menschlische Tun bezeichnen. Possenhaft ist nicht das Opfer eines Streiches, sondern der Streich, nicht die Dummheit, die der Clown fingiert, sondern sein Spiel, nicht das in Wort und Bild dargestellte Verlachenswerte, sondern diese Darstellung; zugleich doch wiederum nicht diese Darstellung als solche, sondern sofern sie diesen bestimmten Inhalt hat oder mit diesen bestimmten Mitteln diesen bestimmten komischen Effekt hervorbringt.

Dieser possenhaften Komik tritt nun zur Seite die burleske Komik. Hier müssen wir gleich sagen: Auch „burlesk“ ist eigentlich die Bezeichnung — nicht für eine bestimmte Art oder für einen bestimmten Charakter des Komischen, sondern für eine Weise, etwas komisch erscheinen zu lassen, oder eine Weise der Darstellung mit komischem Inhalte oder Effekt. Es erscheint aber historisch und durch den Sprachgebrauch genügend ge-

rechtfertigt, wenn wir als burlesk die parodierende und die travestierende komische Darstellung bezeichnen.

Endlich sind wir berechtigt, als grotesk diejenige komische Darstellung zu bezeichnen, für welche die Karikatur, die Übertreibung, die Verzerrung, das Unglaubliche, das Ungeheuerliche, das Phantastische, das Mittel zur Erzeugung der komischen Wirkung ist.

Charakter- und Schicksalskomik.

Wichtiger als die hier getroffene ist uns aber eine zweite Unterscheidung, die hier noch angestellt werden soll. Wir schieden oben bei der Tragik die beiden Möglichkeiten, dafs das Leiden, das den tragischen Helden treffe, ein vom Schicksal ohne seine Schuld verhängtes Übel, und dafs es durch ein Böses im Wesen des Helden verschuldet sei. Und wir nannten jenes Schicksals-, — dieses Charaktertragik. Diesen Gegensatz können wir verallgemeinern. Alles Nichtseinsollende ist entweder ein solches, das am Wesen eines Dinges oder Menschen haftet, eine Eigenschaft oder Bestimmtheit desselben, oder es ist eine Schädigung oder Negation, die dem Dinge oder dem Menschen widerfährt. In jenem Falle ist es Sache des Charakters, in diesem Falle Sache des Schicksals.

Auch die Komik nun ist ein nicht sein Sollendes oder eine Negation; sie ist ein Zunichtewerden in unseren Augen. Und auch diese Negation kann im Wesen eines Dinges oder Menschen liegen, oder sie kann durch das Schicksal über das Ding oder den Menschen verhängt sein. Den Gegensatz dieser beiden Möglichkeiten bezeichnen wir durch Namen, die jenen, zur Bezeichnung der entsprechenden Möglichkeiten der Tragik gebrauchten analog gebildet sind. Wir reden in jenem Falle von Charakterkomik, in diesem von Schicksalskomik. Natürlich denke ich in beiden Fällen vorzugsweise an die Komik, die am Menschen haftet bezw. ihm widerfährt.

Achtes Kapitel: Der Humor.

Komik und Humor.

Wir behandeln hier die Komik im Zusammenhange der Ästhetik. Aber die Komik als solche ist ästhetisch ebenso bedeutungslos, wie es das Leiden an sich betrachtet ist. Wie soeben wiederum gesagt: Die Komik ist Negation, ein Zunichtewerden in unseren Augen. Es wird uns darnach in der Komik nichts gegeben, sondern etwas genommen.

Darauf erwidert man vielleicht, es werde uns doch auch in der Komik etwas gegeben, nämlich Belustigung. Belustigung sei Lust, und das ästhetisch Wertvolle sei ein Lustvolles. Aber wir wissen auch schon: Nicht jede Lust ist ästhetische Lust, nicht jedes Lustgefühl ist Gefühl des ästhetischen Wertes.

Die komische Lust gehört aber zur aufserästhetischen Lust aus zwei Gründen. Einmal: Das Wort „schön“ oder „ästhetisch wertvoll“ besagt, dafs ein angeschauter Gegenstand für uns Wert hat, dafs das Wertgefühl Gegenstandswertgefühl ist, Eigenwert des angeschauten Objektes.

Dies nun gilt nicht von der komischen Lust. Sie ist nicht Freude an dem Gegenstand, den wir als komisch bezeichnen, sondern Freude an der seelischen Bewegung, in welche der Gegenstand hineingezogen erscheint. Sie ist Freude, richtiger gesagt, Lustigkeit, angesichts der Tatsache, dafs das Objekt ein psychisches Gewicht zu haben scheint, und nun doch wiederum nicht hat, oder nicht zu haben scheint; Freude an diesem Spiel meiner Auffassungstätigkeit.

Damit tritt offenbar die Lust an der Komik neben die „intellektuale“ Lust, die auch nicht Lust am Gegenstand des Erkennens ist, sondern Lust an einem seelischen Geschehen, das den Gegenstand betrifft, Lust am Erkennen, Lust daran, dafs der Gegenstand mir verständlich geworden ist. Freilich ist nicht ein Zergehen, sondern ein Aufbauen von etwas, nämlich eines Zusammenhanges der Erkenntnis, Grund dieser intellektualen Lust.

Und damit ist zugleich das Zweite gegeben: Das Komische entbehrt an sich betrachtet des ästhetischen Inhaltes, des persönlich Wertvollen, der Lebensbetätigung, die wir mitfühlend erleben können.

Dies hindert nun doch nicht, dafs das Komische, ebenso wie das Leiden, ein mögliches Mittel zur Gewinnung eines ästhetischen Wertgefühles ist. Es ist dazu, wie das Leiden, eben darum befähigt, weil es Negation ist. Wir wissen, das menschlich Wertvolle wird eindringlicher, erscheint bedeutsamer, es wird in intensiverer Weise genossen, wenn es verneint erscheint.

Dies nun gilt auch, wenn die Verneinung eine komische ist, wenn der Träger des Wertes komisch vernichtet wird. Die Verneinung durch das Leiden, der schmerzlich empfundene Eingriff in das Dasein des Menschen, ergibt die Tragik. Ebenso ergibt die Verneinung durch das Komische, der belustigende Eingriff in das Dasein des Menschen, den Humor. Die Komik gewinnt ästhetische Bedeutung, indem sie im Humor das Moment des positiven Wertes in sich aufnimmt.

Das naiv Komische und der Humor.

Der Übergang von der Komik zum Humor vollzieht sich am unmittelbarsten bei derjenigen Art der Komik, die wir als das naiv Komische bezeichneten. Vielmehr, hier ist der Übergang schon geschehen. Das echte naiv Komische ist komisch und erhaben zugleich. Ich sehe in der Naivität des Kindes das kindliche Wesen; darin liegt Erhabenheit. Freilich die Erhabenheit zergeht, nämlich angesichts meines Standpunktes, oder negativ ausgedrückt: wenn ich die Naivität aus dem Zusammenhang mit dem kindlichen Wesen herausnehme. Aber sie gehört nun doch einmal da hinein. Die Verblüffung oder Stauung, von der oben die Rede war, wendet meinen Blick zurück. Je mehr die Naivität meinen Vorstellungen von Verständigkeit, Zweckmäfsigkeit, Geschicklichkeit, Überlegtheit widerspricht, desto zwingender wird mein Blick zurückgelenkt auf das kindliche Wesen, in dem, oder als dessen natürliche Äufserung die Naivität mir in jenem ganz anderen Lichte, nämlich im Lichte eines

Erhabenen erschien. Das im komischen Prozeſs verschlungene Erhabene taucht wiederum auf. Und schlieſslich kann es das sein, was standhält; der Widerspruch desselben gegen die Forderungen, die ich von meinem Standpunkte aus stelle, ordnet sich diesem Erhabenen unter. Und er macht mir, indem er dies tut, dies Erhabene eindringlicher.

Diese Unterordnung wird sich tatsächlich vollziehen, wenn es geschieht, daſs in der Betrachtung meiner Schicklichkeits-, Zweckmäſsigkeits-, Anstandsforderungen und dergleichen einerseits, und der Betrachtung der kindlichen Natürlichkeit andererseits, der Wert jener als das erscheint, was er ist, nämlich als ein bloſs relativer; wenn mir andererseits der absolute Wert, der dem natürlichen kindlichen Sinn eignet, zum Bewuſstsein kommt.

Dies ist, wie man sieht, derselbe Sachverhalt, wie er uns bei der Tragik begegnete. Die Negation, der Widerspruch des Gegebenen mit dem, was ich fordere, zwang auch dort meinen Blick auf dasjenige, das negiert wurde oder den Widerspruch erfuhr, rückte es mir innerlich näher, lieſs seinen Wert für mich eindringlicher werden.

Immer bleibt doch zwischen der Tragik und dem Humor der Unterschied, daſs dort die Negation eine ernste war, Negation durch ein Übel, ein Leiden, während sie hier komische Negation ist.

Damit ist der Sinn des Humors bezeichnet. Das Wort besagt, daſs ein Erhabenes oder irgendwie menschlich Bedeutsames komisch vernichtet wird, oder im Prozeſs der Komik untergeht oder zergeht, aber nur um durch die Vernichtung oder durch dasjenige, wodurch es vernichtet wird, in seinem Eindruck gesteigert zu werden. Statt zu sagen, es wird in seinem Eindruck gesteigert, kann ich auch sagen, mein Miterleben desselben wird ein tieferes und wirksameres.

Damit bestimmt sich zugleich die Eigenart des Gefühls, das den Humor begleitet. Es ist das gemischte Gefühl, das entsteht, indem die Wirkung des Gefühls der Komik sich unterordnet der Bedingung des Erhabenheitsgefühles; es ist das Gefühl des Erhabenen in der Komik und durch dieselbe.

Dreifache Daseinsweise des Humors.

Wir müssen aber jetzt verschiedene mögliche Anwendungen des Begriffes des Humors unterscheiden. Es gibt verschiedene Daseinsweisen des Humors. Es gibt genauer eine Dreiheit von solchen.

Einmal: Ich betrachte die Welt, ihr Tun und Treiben, schliefslich mich selbst, humoristisch oder mit Humor. In diesem Falle ist der Humor ein Zustand in mir, eine eigene Gemütsverfassung. Das Komische freilich ist objektiv gegeben. Aber die Erhabenheit ist meine Erhabenheit, nämlich angesichts des Komischen, das ich erlebe oder finde, und in das ich mich betrachtend versenke. Dieser Humor ist nicht ästhetischer Humor, d. h. nicht Humor, den ich in der ästhetischen Betrachtung des Objektes finde.

Ein andermal finde ich den Humor in einer Darstellung, einer Dichtung etwa, in dem Sinne, dafs — nicht das Dargestellte, wohl aber die Weise der Darstellung den Humor in sich schliefst. Die Darstellung ist — nicht Darstellung eines Humoristischen, aber sie ist humorvolle Darstellung. Ich finde in der Darstellung die Erhabenheit über das dargestellte Komische, das in sich selbst nicht erhaben, sondern nur komisch ist. Solcher Humor ist eine ästhetische Tatsache.

Der Humor, so können wir auch sagen, ist bei dieser humoristischen Darstellung Sache — nicht des Gegenstandes, sondern des Dichters. Der Dichter gibt durch die Weise der Darstellung seine humoristische Auffassung der Welt und Anteilnahme an ihr kund. Insofern gehört dieser Humor ins Gebiet der Lyrik. Der Lyrik ist es ja eigentümlich, dafs in ihr der Dichter ein eigenes inneres Verhalten kundgibt, ein eigenes ideelles Ich „verlautbart".

Endlich kann mir der Humor aber auch entgegentreten als objektiver im vollen Sinne des Wortes: Es ist in den dargestellten Objekten, insbesondere den dargestellten Menschen selbst der Humor, d. h. es ist in ihnen nicht nur die Komik, sondern auch die Erhabenheit, die durch den komischen Prozefs eindringlicher wird; ich sehe, künstlerisch dargestellt, humoristische Gestalten.

Drei Stufen des Humors.

Mit dieser Dreiteilung verbinden wir aber weiterhin eine andere Dreiteilung. Wir stellen einander jetzt gegenüber nicht mehr drei verschiedene Daseinsweisen des Humors, sondern drei verschiedene Stufen desselben. Wir bezeichnen sie gleich als den versöhnten, den entzweiten und den wiederversöhnten Humor. Der erstere ist der Humor im engeren Sinne, wir könnten sagen, der humoristische Humor. Den zweiten dürfen wir bezeichnen als den satirischen, den dritten als den ironischen Humor.

Diese drei Stufen des Humors sind zunächst mögliche Stufen des Humors meiner Weltbetrachtung oder Weltauffassung.

Ich verhalte mich erstlich der Welt gegenüber im engeren Sinne humoristisch, wenn ich das Kleine, Kleinliche, Lächerliche in der Welt sehe, aber lachend mich darüber erhebe, wenn ich bei allem dem mir oder meines Glaubens an die Welt gewifs bleibe.

Der Humor meiner Weltbetrachtung ist zweitens satirischer Humor, wenn ich das Lächerliche, Törichte, Verkehrte in seiner Niedrigkeit, Verkehrtheit erkenne, und mich, mein Bewufstsein von dem was gut ist und sein soll, dagegen stelle und im Gegensatz dazu behaupte. Solcher Gegensatz liegt im Sinne der „Satire“.

Der Humor meiner Weltbetrachtung ist endlich ironischer Humor, wenn ich das Lächerliche, Törichte, Verkehrte nicht nur erkenne, sondern zugleich das Bewufstsein habe, dafs dasselbe sich selbst ad absurdum führe oder ad absurdum führen werde, dafs alles Nichtseinsollende letzten Endes dazu dienen müsse, um „Zeus zu amüsieren“. Hierbei ist als zugestanden vorausgesetzt, dafs die Selbstvernichtung des Nichtigen das Charakteristische der „Ironie“ ist.

Damit ist zugleich auch schon deutlich geworden, welches der Gegensatz ist der im engeren Sinne humoristischen, und der satirischen, und endlich der ironischen Darstellung, d. h. nach oben Gesagtem, der Darstellung, die — nicht irgendwelchen

Träger des versöhnten, des entzweiten oder des ironischen Humors darstellt, sondern die das Nichtige oder Komische darstellt, zu ihm aber in einer für mich fühlbaren oder miterlebbaren Weise versöhnt humoristisch, satirisch, oder ironisch sich verhält.

Diese „humoristische Darstellung“ ist, wie gesagt, ihrer Natur nach lyrisch. Im übrigen fällt sie zusammen mit dem, was man wohl unterschiedslos als „Satire“ zu bezeichnen pflegt.

Dabei ist aber das Wort Satire in einem allgemeineren, als dem oben vorausgesetzten Sinne genommen. Lassen wir uns diesen allgemeineren Begriff der Satire gefallen, so gibt es eine im engeren Sinne „humoristische“ Satire, d. h. eine solche, die mit der Verkehrtheit in der Welt lächelnd spielt; und eine satirische Satire, d. h. eine solche, die der Verkehrtheit das Pathos des Bewufstseins von dem, was sein soll, gegenüberstellt, die straft, richtet; und endlich eine ironische Satire, d. h. eine solche, die — ebenso straft und richtet, zugleich aber im Bewufstsein, dafs das Nichtige sich selbst vernichten müsse, in sich versöhnt ist.

Im Gegensatz zu dieser allgemeineren Verwendung des Wortes Satire bleiben wir aber hier bei unserem engeren Begriff, d. h. wir bleiben bei der Unterscheidung des versöhnt Humoristischen, des Satirischen, und des Ironischen. Dann ist Satire speziell die „Satire“ der zweiten Art, wir könnten sagen die „pessimistische“ Satire. — Im übrigen tun Namen nichts zur Sache. Will man unsere Namengebung nicht mitmachen, so setze man statt „satirischer Humor“ überall „entzweiter“ oder „unversöhnter Humor“.

Endlich aber, und vor allem, gewinnen die bezeichneten drei Stufen des Humors Bedeutung beim objektiven oder dargestellten Humor.

Stufen des objektiven Humors. Schicksals- und Charakterhumor.

Hier aber müssen wir jenen drei Stufen den Gegensatz zweier Arten des Humors hinzufügen, der sich aus dem oben

festgestellten Gegensatz der Schicksals- und Charakterkomik von selbst ergibt. Es ist der Gegensatz des Schicksalshumors und des Charakterhumors. Dieser letztere Gegensatz ist das genaue Gegenstück zum Gegensatz zwischen Schicksalstragik und Charaktertragik. Wir reden von Schicksalshumor, wenn in der Komik des Geschickes, das einem Menschen widerfährt, ein menschlich Bedeutsames oder relativ Erhabenes in eben diesem Menschen zu Tage kommt, und durch die Komik in seiner Eindrucksfähigkeit gesteigert wird. Wir reden andererseits von Charakterhumor, wenn das einer Person anhaftende Komische oder Lächerliche das menschlich Bedeutsame der Person in helleres Licht rückt, oder ein menschlich Bedeutsames erst in ihr zu Tage treten läfst.

Der Schicksals- oder Charakterhumor nun ist Humor der ersten Stufe, d. h. versöhnter Humor, wenn die dargestellte Person trotz des komischen Schicksals, bezw. trotz des Komischen in ihrem eigenen Wesen, in unseren Augen doch uns wert bleibt, und im Gegensatz zum komischen Moment erst recht als die an sich oder im Grunde gute, ehrliche, tüchtige oder überlegene sich uns darstellt.

Bei der zweiten Stufe des objektiven Humors scheiden wir ausdrücklich zwischen Schicksals- und Charakterhumor. Das Charakteristische des Schicksalshumors der zweiten Stufe, also des satirischen Schicksalshumors ist dies: der Träger des Humors verfällt dem komischen Schicksal, er wird verlacht, also äufserlich betrachtet komisch vernichtet. Aber er setzt sein Bewufstsein des Guten und Vernünftigen, seine Ehrlichkeit und Tüchtigkeit, dem komischen Schicksal entgegen. Er bleibt derjenige, der er ist, behauptet sich in seinem Rechte dem Lachen gegenüber, und erscheint so innerlich mächtiger als das komische Geschick; wir lieben ihn, indem er verlacht wird, nur desto mehr.

Diesem Schicksalshumor der zweiten Stufe steht gegenüber der satirische Charakterhumor: Das Lächerliche, das Törichte, und sittlich Verkehrte in einer Person gebärdet sich als das Grofse; es fordert Geltung und gewinnt sie; es steht vielleicht in Ehre und Ansehen. Aber es wird ihm die Maske vom

Gesichte gezogen, so dafs es in seiner Nacktheit und Nichtigkeit erscheint.

Hier liegt das Erhabene oder die „Idee“ zunächst im Schicksal, im Geschehen. Das Geschick und die in ihm waltenden Kräfte richten das Nichtige, eben indem sie es blofsstellen. Wir fühlen die Idee als das Geltende, als das nicht äufserlich, aber innerlich Mächtigere; als dasjenige, dem gegenüber das sich spreizende und blähende Nichtige vergeblich sich spreizt und bläht.

Dann aber sehen wir weiterhin das Geschick in Personen sich verdichten. Menschen stellen das Lächerliche blofs; das Gute und Tüchtige in ihnen erhebt sich dagegen und gibt es dem Lachen preis.

Ein weiterer Schritt vollzieht sich, wenn diejenigen, die erst sich blähten und spreizten, die Übermacht der Idee fühlen, wenn sie in ihrem Geltungsanspruch sich beschämt oder innerlich vernichtet sehen.

Von hier vollzieht sich dann der Übergang zum ironischen Humor und speziell zum ironischen Charakterhumor.

Doch stellen wir auch hier den Schicksalshumor voran. Dieser ist gegeben, wenn das komische Schicksal, in das Menschen unverschuldet hineingezogen werden, sich selbst in seinen Konsequenzen löst. Es erweist sich darin das Vernünftige und Gute nicht nur als innerlich übermächtig, sondern als äufserlich mächtiger. Das komische Schicksal selbst ist es, das diesem Vernünftigen und Guten zum Siege verhilft.

Anders im Charakterhumor der dritten Stufe. Hier tritt uns wiederum ein Lächerliches im Wesen einer Person oder einer Mehrheit von Personen entgegen. Aber es siegt über sie, oder über das Lächerliche in ihnen, die „Idee“. Die Personen werden komisch vernichtet und fühlen sich vernichtet. Sie müssen der gesunden Vernunft Recht geben. Sie werden schliefslich vernünftig, nicht durch einen Zufall, sondern indem das Unvernünftige sich auswirkt, in Konsequenz desselben. Die Unvernunft widerlegt in ihnen irgendwie sich selbst, und sieht, wie unvernünftig sie ist; sie mufs ihr unvernünftiges Gebahren aufgeben.

Dies alles aber verfolge ich hier nicht weiter ins Einzelne. Ich verweise für weiteres auf das schon erwähnte Buch über „Komik und Humor“, insbesondere das letzte Kapitel desselben.[1])

Neuntes Kapitel: Das Häfsliche. Ergänzung der Modifikationen des Schönen.

Negative Bedeutung des Häfslichen.

Das Leiden und das Komische, so sahen wir, vereinigen sich darin, eine Negation zu sein, nämlich eine Negation des Seinsollenden, des Erwünschten, des Wertvollen, schliefslich des Erhabenen. Sie sind ein Nichtseinsollendes; sie sind, sofern sie unmittelbar angeschaut, d. h. in einem Sinnlichen unmittelbar gegeben sind, an sich betrachtet ein Häfsliches. Aber dieses Häfsliche dient dem Schönen oder dem Eindruck desselben; es erzeugt ein Schönes von eigener Art.

So ist das Häfsliche überall eine Negation. Wie das Schöne ein unmittelbar angeschautes positiv Menschliches, oder ein freies Sichausleben eines solchen, so ist das Häfsliche — so wurde schon früher gesagt — eine unmittelbar angeschaute Verneinung eines positiv Menschlichen oder des freien Sichauslebens eines solchen; es ist Schwäche, Verkümmerung, Mangel; es ist innerer Gegensatz, Widerstreit, Widerspruch, Schädigung oder Hemmung, Schädigung eines positiv Menschlichen in seinem Bestande, oder Hemmung desselben in seinem Sichbetätigen und seinem Sichauswirken und Zurgeltungkommen seinem Sichgeniefsen.

Das positiv Menschliche und sein freies Sichauswirken, das den Inhalt des Schönen ausmacht, so wurde oben weiter gesagt, ist an sich ein ethisch Wertvolles; das positiv Menschliche ist ein Gutes; das freie Sichauswirken, die

---

[1] Komik und Humor, Hamburg und Leipzig 1898.

Möglichkeit desselben, und das, was diese Möglichkeit gewährt, ein Gut.

Dem Guten aber steht gegenüber das Böse und die Schwäche, dem Gut die Hemmung des freien Sichauswirkens eines positiv Menschlichen, das Leiden, und das, was Leiden schafft, das Übel. Dabei ist festzuhalten: Auch das Böse ist, ebenso wie die Schwäche, ein Mangel. Sofern das Böse Kraft ist, ist es gut.

Und ein solches ethisch Unwertes, eine Schwäche, ein Übel, kurz eine Lebensverneinung bildet nun jederzeit den Inhalt des Häßlichen. Dies heißt nicht, das Häßliche ist ein ethisch Unwertes, oder das ethisch Unwerte ein Häßliches. Sondern wie „schön", so ist auch „häßlich" immer ein Prädikat eines sinnlich Gegebenen. Wie aber das Sinnlich Gegebene schön ist vermöge eines ethisch Wertvollen, oder einer Lebensbejahung, die wir in dasselbe einfühlen, so ist häßlich das sinnlich Gegebene, in welches wir ein ethisch Unwertes oder eine Lebensverneinung einfühlen, und sofern wir dies tun.

Das Häßliche als Objekt der negativen Einfühlung.

Die letztere Einfühlung ist aber negative Einfühlung, d. h. wie wir früher sahen: Ich mache eine Weise des inneren Daseins und Verhaltens innerlich mit — nicht in dem Sinne, daß ich in sie einstimme, d. h. frei aus mir heraus sie vollziehe; sondern dieselbe drängt sich mir auf und ich widersetze mich; ich fühle die sich mir aufdrängende Weise des inneren Daseins oder Verhaltens als eine Negation meines eigenen Wesens und der Forderungen derselben.

Dies aber setzt jenes Sichaufdrängen voraus. Es muß festgehalten werden: Nur die Tendenz des angeschauten inneren Verhaltens, ein gleichartiges eigenes inneres Verhalten zu werden, nur die erlebte Zumutung etwa, die angeschaute Feigheit, Roheit innerlich mitzumachen, also die Zumutung, ein eigenes, gleichartiges, inneres Verhalten in mir zu verwirklichen, kann mit der Forderung meiner Natur, nicht mich feig oder roh zu fühlen, in fühlbaren Widerstreit treten, sowie nur die Tendenz oder Zumutung ein gehörtes Urteil in mir zu vollziehen, mit der

in meinem Wissen begründeten Forderung des entgegengesetzten Urteils in fühlbaren Widerspruch geraten kann.

Diese negative Einfühlung, wodurch für mich das Häfsliche entsteht, hat also zwei Seiten. Und schliefslich können wir in ihr nicht nur zwei, sondern drei Momente unterscheiden. Sie ist zunächst dies, dafs in mir Forderungen meines eigenen Wesens bestehen. Diese werden geweckt durch die Zumutung des Objektes. Und aus dem Gegensatz beider ergibt sich dann das Dritte, die Entgegensetzung der Forderungen meines eigenen Wesens gegen die Zumutung.

Diese Entgegensetzung aber ist an sich ein Positives. Sie ist der positive Kern im Bewufstsein der Häfslichkeit. Die negative Einfühlung ist sonach negativ nur als Einfühlung; sie ist im übrigen eine positive Betätigung meines Wesens, nur nicht eine solche, die frei sich vollziehen kann, sondern die in sich gehemmt oder negiert wird.

Und hierin liegt die ethische Bedeutung des Gefühls des Häfslichen. Es ist die Reaktion des gesunden, d. h. in sich lebenskräftigen Individuums gegen die Negation. Es begreift sich daraus zugleich, wie das Gefühl der Häfslichkeit verloren gehen kann. Es mufs schwinden, in dem Mafse als die Persönlichkeit aufhört eine gesunde zu sein, als sie der Fähigkeit der Selbstbehauptung und der Reaktion, kurz der Lebensbejahung, verlustig gegangen ist.

Möglichkeiten der positiven Bedeutung des Häfslichen.

Der negativen ästhetischen Bedeutung des Häfslichen steht aber gegenüber die positive: Das Häfsliche kann Vermittler sein des Schönen, und es kann in das Schöne eingehen als steigernder Faktor. Immer gibt es dabei zugleich dem Schönen eine qualitative Eigenart.

Davon war mehrfach die Rede. Hier aber ist das Gesagte zu vervollständigen.

Das an sich Häfsliche, der Mangel und die Verkümmerung, kurz das an sich ästhetisch Unwerte, kann zunächst Folie sein des Schönen, Umgebung oder Hintergrund, wovon das Schöne

eindrucksvoller sich abhebt. Dabei bleibt es doch niemals bei dem Sichabheben. Indem das Schöne da ist in solcher Umgebung, indem es erwächst aus solchem Boden, scheint die Kraft, die es ins Dasein ruft, gröſser, bewunderungswürdiger. Schönes Naturleben in öder Umgebung weckt die Vorstellung von der Macht der Natur, die auch da, wo die Bedingungen so ungünstig scheinen, noch Leben, und schönes Leben schafft. Die Natur scheint aus der Bindung durch eine besondere Kraft sich zu befreien, und ihr zum Trotz das Leben zu schaffen. Ebenso scheint die Kraft des sittlich Guten gröſser, wenn wir den tüchtigen Menschen sehen in der untüchtigen, schlaffen, kraftlosen Umgebung.

Ein anderes Mal ist das Häſsliche nicht nur Folie oder Umgebung, sondern es ist unmittelbar die Bedingung für das Dasein des Schönen. Es trägt in sich selbst dazu die spezifische Kraft. Es gibt eigenartiges Naturleben nicht nur auf den sonnigen Höhen, sondern auch in den Tiefen und dunklen Niederungen. Es gibt ein Naturleben, das an diese Niederungen seiner Natur nach gebunden ist. Es gibt Blumen, die nur im Sumpfe wachsen. Nicht minder gibt es menschlich Schönes, das nicht auf den Höhen des Lebens vorkommt, sondern nur in den Niederungen desselben gedeiht, in Armut, Elend und Gedrücktheit.

Wiederum ein andermal stellt sich das Häſsliche dar als die Kraft, wogegen das Gute ankämpft und sich behauptet und erhält, die vielleicht schlieſslich von ihm überwunden wird. Darin zeigt wiederum das Positive oder Schöne seine Kraft. Kraft gibt sich überall ganz erst im Kampfe kund, im Standhalten und im Überwinden. Sie kann sich auch kundgeben im kämpfenden Unterliegen.

Es ist eine schöne Sache um das Licht der Sonne, das durch nichts behindert, seine Strahlen über weite freie Ebenen ergieſst oder rein aus der spiegelklaren Wasserfläche herausleuchtet; aber es kann eine eindrucksvollere Sache sein um die Sonne, die kämpft, die durch Wolken bricht, die durch den Nebel scheint, die auch in das tiefste Dunkel noch hinüberzittert, oder an irgend einem Objekt sich sammelt und aus

dem Dunkel hervorleuchtet; deren Licht schliefslich auch aus der Pfütze noch uns entgegentritt.

Und was hier von der Sonne gesagt ist, gilt von allem Lichten, d. h. allem Lebendigen, allem positiv Menschlichen und jedem Analogon eines solchen.

Und das Negative oder Häfsliche kann weiterhin dasjenige sein, wodurch das Positive oder Gute erst geweckt wird; oder das Positive entsteht im Kampf mit ihm oder es wird dadurch ein höheres; das Negative ist das Läuternde oder Reinigende.

Das Häfsliche als Träger einer „Geschichte“.

Oder endlich das an sich Häfsliche vollbringt keine der hier bezeichneten ästhetischen Leistungen; aber es erzählt eine Geschichte, die einen positiven Inhalt hat. Wir sehen oder hören etwa die Ruine eine Geschichte erzählen vom Kampf zwischen dem Bauwerk und den Kräften der Natur. So erzählen auch Lumpen eine Geschichte von Menschenschicksal, die das neue Kleid nicht erzählen kann. Indem sie aber von Menschenschicksal erzählen, erzählen sie vom Menschen und bringen den Menschen uns menschlich näher. Oder Falten und Runzeln eines Gesichtes erzählen die Geschichte des Menschen, eine Geschichte von Arbeit und Mühen, Hoffnungen und Sorgen, Freude und Leid, die ein Mensch getragen hat.

Ich zähle hier alle diese Momente auf für sich; aber dieselben können sich mannigfach verweben. Die Falten und Runzeln, sage ich, erzählen eine Geschichte; daneben können sie für mich unmittelbar Träger sein eines eigenartigen geistigen Lebens. Einmal kann das spezifisch Geistige oder Seelische, weil der Gedanke des blühenden körperlichen Lebens verschwunden ist, beherrschend hervortreten. Im übrigen gibt es aber auch einen Ausdruck des Geistigen oder Vergeistigten, der erfahrungsgemäfs an das Alter und die Zeichen des Alters gebunden ist.

So erzählt auch das vergilbte herbstliche Laub nicht nur eine Geschichte, nämlich die Geschichte des vergangenen Sommers, sondern es spricht sich auch in ihm unmittelbar

ein eigenartiges Naturleben aus, ein stilles, geheimnisvoll sinnendes, vielleicht ein sehnsuchtsvoll wehmütiges, das wir inniger miterleben, und das sich tiefer in uns einschleicht, als das leuchtende Leben des Sommers.

Zu allem dem nehme man schliefslich, was bei Gelegenheit des Tragischen oder des Humors gesagt wurde; die Kraft des Nichtseinsollenden — oder der unbefriedigten Forderung, dafs das Wertvolle sich auslebe und zu seinem Rechte komme — uns zu bannen und festzuhalten, und das Wertvolle uns voller geniefsen zu lassen. Und man nehme dazu weiter die allgemeinere Bedeutung, die das Häfsliche, das in Gestalt des Gegensätzlichen, Getrübten, Entzweiten, Dissonanten in das Schöne eingeht und ihm sich unterordnet, als Würze des Schönen gewinnen kann.

Das „ideal" Schöne.

Bei der Frage nach der Möglichkeit der Darstellung des Häfslichen ist der mystische Gedanke abzuwehren, dafs die blofse Darstellung oder das blofse Dargestelltsein die Kraft habe, Häfslichkeit in Schönheit zu verkehren. Wohl aber kann die Darstellung im Häfslichen das Schöne für die ästhetische Betrachtung herausheben. Es gibt aber schliefslich kein Häfsliches ohne ein Schönes, keine Negation ohne ein Positives, das negiert wird, keine Lebensverneinung ohne ein Leben, dem die Verneinung widerfährt.

Diese Heraushebung ist „Idealisierung", nicht im Sinne der Täuschung oder Beschönigung, sondern der Ausgestaltung des Idealen, d. h. eben des Positiven. Die Darstellung des Häfslichen bejaht, wo wir im Leben vor allem das Negative sehen und darum verneinen. Der „Idealismus" der Kunst in der Darstellung des Häfslichen besteht in diesem Positivismus. Solcher Idealismus ist aber mit künstlerischem Realismus eine und dieselbe Sache.

Daneben gibt es aber noch einen „Idealismus" in mehrfach verschiedenem Sinne dieses Wortes. Auszuscheiden ist der „Idealismus", der ein „ideal Schönes" träumt, das nicht

dies oder jenes so oder so charakterisiertes Schöne wäre. Die Schönheit des Menschen ist männliche oder weibliche Schönheit; die schöne Linie ist gerade oder krumme Linie. Schliefslich ist jede Schönheit eines schönen Objektes einzigartig, und von der Schönheit jedes anderen schönen Objektes verschieden. „Die“ Schönheit schlechtweg ist ein Abstraktum; „das“ Schöne ist lediglich gegeben in der unendlichen Mannigfaltigkeit des Schönen.

Andererseits ist jedes Schöne ein Allgemeines, sofern es ein Beispiel der allgemeinen Gesetzmäfsigkeit des Schönen ist. Der Inhalt jedes Schönen ist ein ideelles Ich, das wir nach allgemeinen Gesetzen menschlichen Wesens in uns ausgestalten. In jedem Schönen liegt der Mensch überhaupt, obzwar immer nach einer Seite seines Wesens.

Dies hindert nicht, dafs ein Schönes die Mitte zwischen extremen Gegensätzen darstellt. Es hindert auch, wie wir schon sahen, nicht, dafs an einem individuellen Schönen dasjenige hervorgehoben ist, was eben für dies Individuum bedeutsam und „charakteristisch“, oder was an ihm „typisch“ ist für eine Gattung, der es angehört; dafs endlich in einem Schönen allgemeinste Gesetzmäfsigkeiten eines Daseins und Verhaltens für sich zur Anschauung gebracht werden. Auch all dies „individuell Charakteristische“, dies „generell Typische“ und endlich dies „abstrakt Allgemeine“ kann man ein ideal Schönes, seine Darstellung oder Heraushebung Idealismus nennen.

Zunächst aber wird man unter dem „ideal Schönen“ freilich dasjenige verstehen, das am wenigsten das an sich Häfsliche, Störende, Dissonante in sich aufnimmt, also das Schöne, in welchem möglichst rein das Lichte und das Leben zu seinem Rechte kommt, und frei sich auswirkt, das ohne Widerstreit Anmutende und Beglückende. Hier mufs man sich nur hüten, solches ideal Schöne ohne weiteres dem Ideal des Schönen im Sinne des höchsten und tiefsten Schönen gleichzusetzen.

„Sinnlich“ und geistig Schönes.

Endlich könnte der Begriff des „ideal Schönen“ auch noch in anderer Weise verwendet werden. Der Gegensatz des ideal

Schönen ist in diesem Falle das „sinnlich“ Schöne oder das Schöne von sinnlicherer Art.

Kein Schönes ist ein rein Sinnliches; oder kein Sinnliches ist als solches „schön“. Aber wir können ein Schönes unterscheiden, das den Sinnen oder dem Sinnlichen, d. h. dem sinnlich Wahrnehmbaren, näher, und ein solches, das ihm ferner steht, ein Schönes, bei welchem der ästhetische Inhalt, der jederzeit ein Nichtsinnliches ist, in unmittelbarerer, und ein solches, in welchem er in mittelbarerer Weise an seinen sinnlichen Träger gebunden erscheint. Und jenes Schöne können wir kurz als ein sinnliches, oder als ein sinnlicheres, dies als ein unsinnlicheres oder „idealeres“ bezeichnen.

Auf zwei Gebieten insbesondere ist uns ein solcher Gegensatz begegnet. Das Leben der akustischen Elemente der Sprache, so sahen wir, ist ein von diesem Sinnlichen unmittelbar getragenes Leben, wir finden es darin. Wir erleben es, indem wir diesen akustischen Elementen, dem Klangcharakter der Worte, dem Reim, dem Rhythmus u. s. w. als solchem betrachtend hingegeben sind. Die Schönheit dieser Elemente, so sagen wir jetzt, ist „sinnliche“ Schönheit.

Dieser Schönheit steht, kurz gesagt, gegenüber die Schönheit dessen, was die Worte ausdrücken oder bedeuten, der ästhetisch eindrucksvolle Sinn der Worte. Diese Schönheit ist nicht Schönheit des sinnlich Gegebenen, der gehörten Klänge und Klangverbindungen; also nicht „sinnliche“ Schönheit. Man kann sie darum, wenn man will, eine idealere Schönheit nennen. Wir müssen hier, um das Schöne, d. h. das uns zum Genusse sich darbietende Leben, zu geniefsen, durch die Klänge und Klangverbindungen hindurchsehen, und hinblicken auf diesen Sinn.

Und analog ist der Gegensatz auf dem zweiten Gebiete. Es gibt ein Leben der Formen des menschlichen Körpers, das in diesen Formen unmittelbar für uns liegt. Es ist dies das Leben, das wir eben deswegen als körperliches Leben bezeichnen. Freilich ist auch dies Leben seelisch, so wie alles Leben; es ist ein Wollen und Tun und Sichfühlen. Aber wir finden es unmittelbar, indem wir den Formen betrachtend hingegeben

sind, und sie in ihrem Verlauf verfolgen. Wiederum können wir die Schönheit, die den Formen vermöge dieses Lebens eignet, sinnliche Schönheit nennen.

Dieser sinnlichen Schönheit steht entgegen die Schönheit des „Ausdrucks" im engeren Sinne, die spezifisch gemütliche und geistige Schönheit, die vor allem in Auge und Mund liegt, oder liegen kann. Ich sage: Sie „liegt" darin. Aber sie liegt darin nicht in gleich unmittelbarer Weise. Sie ist nicht die Schönheit der Formen von Auge und Mund. Sie geht uns nicht auf, d. h. wir finden jenes „spezifisch Gemütliche und Geistige", etwa die Freude oder die Trauer, die Liebe oder den Hafs, den Stolz oder die Demut, nicht, indem wir den Formen von Auge und Mund betrachtend hingegeben sind, und sie im Einzelnen verfolgen und dabei bleiben. Sondern wir müssen auch hier durch das sinnlich Gegebene hindurch- oder hinabblicken auf ein jenseits und in gröfserer Tiefe Liegendes. Nicht Bewegung und bewegende Kraft, kurz körperliches Leben ist eben hier das eigentlich Eingefühlte, sondern das an Bewegungen oder Bewegungstendenzen geknüpfte affektive Moment. Was dies letztere heifsen will, das wurde früher gesagt.

Dieser Gegensatz ist aber doch kein absoluter. Auch im sinnlichen Leben des Körpers, oder durch dasselbe hindurch, sehen wir ein jenseits Liegendes, eine, nur freilich allgemeinere Weise des Individuums, sich zu fühlen. Auch darauf brauchen wir hier nicht zurückzukommen.

Jene idealere, d. h. jene spezifisch gemütliche und geistige Schönheit, oder jene Schönheit des Ausdrucks im engeren Sinne, führt uns aber schliefslich auch noch einmal auf die Schönheit, die in der „Stimmung" liegt. Auch sie ist eine eigenartige, und eigenartig „ideale", d. h. dem Sinnlichen jenseitige Schönheit. Sie ist doppelt jenseitig durch den Charakter des Unbestimmten, Ungreifbaren, Unsagbaren, das ihm nach ehemals Gesagtem anhaftet.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. M. 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung von „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. M. 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. M. 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. M. 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. M. 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. M. 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. M. 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Kommödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. M. 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. M. 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. M. 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. M. 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. M. 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. M. 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. M. 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. M. 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. M. 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. M. 3.—.

XVIII. **Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.** Von Dr. E. Herz. Mit 5 Karten. 1903. M. 6.—.

Grundlegung

der

Ästhetik

von

Theodor Lipps



Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1903

Ästhetik

Psychologie des Schönen und der Kunst

von

Theodor Lipps

Erster Teil

Grundlegung der Ästhetik

Hamburg und **Leipzig**
Verlag von Leopold Voss
1903

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

